JOAN DIDION

„Fiecare frază a lui Joan Didion este o minune a gândirii magice."

THE GUARDIAN

Uite cum stă treaba

Traducere de Bertha Savu

PANDORA M

Anansi EGO

COLECȚIE COORDONATĂ DE **BOGDAN-ALEXANDRU STĂNESCU**

Anansi
EGO

JOAN

DIDION

Uite cum stă treaba

Cuvânt-înainte de **Hilton Als**

Traducere din limba engleză și note de
Bertha Savu

PANDORA M

EDITORI:
Magdalena Mărculescu
Silviu Dragomir

FONDATOR:
Ion Mărculescu, 1994

DIRECTOR EDITORIAL:
Bogdan-Alexandru Stănescu

REDACTARE:
Alexandra Turcu

DESIGN:
Andrei Gamarț

DIRECTOR PRODUCȚIE:
Cristian Claudiu Coban

DTP:
Mirela Voicu

Conținutul acestei lucrări electronice este protejat prin copyright (drepturi de autor), iar cartea este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sub orice formă sau prin orice mijloc, fără consimțământul editorului, sunt interzise. Dreptul de folosință al lucrării nu este transferabil.
Drepturile de autor pentru versiunea electronică în formatele existente ale acestei lucrări aparțin persoanei juridice Pandora Publishing SRL.

Titlul original: *Let Me Tell You What I Mean*
Autor: Joan Didion

Copyright © 2021 by Joan Didion
Copyright cuvânt-înainte @ 2021 by Hilton Als

Copyright © Pandora M, 2023
pentru traducerea în limba română

O.P. 16, Ghișeul 1, C.P. 0490, București
Tel.: +4 021 300 60 90; Fax: +4 0372 25 20 20
www.pandoram.ro

ISBN (print): 978-606-978-666-6
ISBN (EPUB): 978-606-978-706-9

Pandora M face parte din Grupul Editorial TREI

Cuvânt-înainte

Un aspect particular al literaturii de nonficțiune a lui Joan Didion este că, în general, se citește ca ficțiune. Sau, ca să fim mai exacți, are puterea metaforică a marii ficțiuni. În timp ce generațiile mai tinere o pot citi pe autoare ca un fel de fereastră deschisă spre, de pildă, legendarii ani '60 sau spre 11 septembrie 2001, este imposibil să nu vezi cum felul în care Didion analizează prejudecățile rasiale sau cazul celor cinci violatori din Central Park[1], El Salvadorul din epoca Reagan sau nepăsarea infatuată, violentă a bărbaților albi ce a caracterizat notoriul caz Spur Posse din Lakewood, California[2], de la începutul anilor 1990, a anticipat politica profund tulburătoare a zilelor noastre. Și, deși caracterul vizionar al lui Didion se simte cu siguranță în unele dintre eseurile sale timpurii adunate în această antologie de douăsprezece astfel de scrieri ce nu au mai fost reunite într-un volum — eseuri ce se întind de la o relatare din 1968 despre Jucătorii Anonimi până la o analiză a cazului Marthei Stewart, publicată treizeci și doi de ani mai târziu —, ceea ce face ca eseurile de la începutul carierei sale de scriitoare să fie deosebit de interesante este modul în care schimbarea de perspectivă propusă de Didion, recunoscută acum pentru detașarea sa, se înscrie în logica opiniilor sale. Iată un exemplu din „Alicia și presa clandestină":

> Singurele ziare americane care nu mă lasă pradă puternicei senzații fizice de a mi se fi tăiat oxigenul din țesutul cerebral, probabil ca urmare a unei telegrame a Associated Press, sunt *The Wall Street Journal*, *Free Press,* din Los Angeles, *Open City,* tot din Los Angeles și *East Village Other*. Nu vă spun asta ca să mă dau drept o excentrică simpatică, sofisticată și eclectică, ba chiar cu gusturi capricioase; vorbesc aici despre ceva foarte precis și sufocant, despre neputința noastră, a tuturor, de a ne adresa unul altuia deschis, despre eșecul ziarelor americane de a „spune ceva".

Acest eseu este excepțional din mai multe motive, cel mai important dintre ele fiind faptul că, pe lângă tonul tăios și incontestabil emfatic și zilele de altădată pe care le evocă titluri precum *East Village Other*, Didion pune sub lupă, la un moment dat în desfășurarea textului, un anumit tip de etos scriitoricesc.

Iată ce spune:

> *Free Press*, *EVO*, *Berkeley Barb* și toate celelalte ziare croite pe modelul de tabloid, ce reflectă interesele particulare ale tinerilor și ale celor

> neafiliați, au calitatea aparte de a nu se alinia pozițiilor convenționale ale presei, dintre care multe se bazează pe o „obiectivitate" destul de artificială. Să nu mă înțelegeți greșit: sunt o mare admiratoare a obiectivității, dar nu reușesc să îmi dau seama cum poate fi ea atinsă în condițiile în care cititorul nu vede măsura în care scriitorul este părtinitor. Pentru că a pretinde că nu așa stau lucrurile dă întregii povești un aer de ipocrizie ce nu a mânjit niciodată *The Wall Street Journal* și nu a afectat încă presa clandestină. Când un jurnalist al unui ziar clandestin aprobă sau dezaprobă ceva, o face pe față, de multe ori sub forma a cine, ce, unde, când, cum.

Desigur că această trăsătură remarcabilă a scriiturii lui Didion are de-a face cu refuzul său de a-și nega existența. De pe vremea când a început să scrie constant pentru *The Saturday Evening Post* (între 1964–1969, ea și soțul ei, John Gregory Dunne, au împărțit în revistă o rubrică numită „Points West") până la formidabilele romane de mai târziu, precum *Democracy*, din 1984, Didion a dus o luptă permanentă cu personajul „auctorial", cu alte cuvinte cu adevărul și perspectiva care se referea sau se raporta la ea însăși. Faptul că a respins ideea că lumea poate fi filtrată prin preceptele jurnalismului și va ieși pe partea cealaltă ca „adevărată" a radicalizat textele de nonficțiune ale lui Didion încă de la început. Nonficțiunea ei narativă este o chestionare a adevărului. Or, dacă nonficțiunea ei are vreun sinonim, repetă Didion în fiecare text, atunci acesta este ideea că adevărul e provizoriu și că singurul lucru care îl validează este cine ești în momentul în care scrii una sau alta, iar preferințele, subiectivitatea și prejudecățile tale fac și ele parte din scriitură. Și, deși unele texte au fost scrise de pe vremea când Didion publica deja reportaje, pe bună dreptate primite cu entuziasm (antologia sa bine-cunoscută *Slouching Towards Bethlehem* a apărut în 1968), ficțiunea a fost cea care a învățat-o, cred eu, cum să-și articuleze frământările, temperându-le cu umor și cu o notă reținută de exasperare. În romane precum *Play It as It Lays,* din 1970, sau capodopera sa timpurie *A Book of Common Prayer,* din 1977, avânturile tinereții au fost înlocuite cu răbdarea împăcată a femeii experimentate care putea crea protagoniști și naratori care au avut parte de destule lucruri ce au mers prost sau nu s-au întâmplat sau au trecut printr-un eșec similar. Didion scriitoarea de nonficțiune a avut de învățat de la Didion romanciera.

Când citești un text scris de cineva într-o revistă sau într-un ziar popular, citești, de fapt, un text scris de două persoane. Este cel care are ceva de spus și mai este cel care trebuie să se autoediteze la sânge din cauza spațiul limitat. Rubrica „Points West" era, de obicei, limitată. Didion avea în mare cam 2 000 de cuvinte la dispoziție și trebuia să le folosească pentru a spune povestea a ceea ce văzuse, simțise sau gândise, ceea ce înseamnă că uneori era nevoită să apeleze la procedee didacticiste. Și totuși, chiar și atunci, Didion era capabilă să repare o greșeală ideologică a propriei sale logici, neîntorcând spatele necunoscutului. În

timp ce „Găsirea serenității“ este în mod evident un text despre niște oameni care se luptă cu adicția de jocuri de noroc, printre rânduri se citește desconsiderarea lăuntrică a lui Didion pentru orice miroase a „autocompătimire“, combinată cu etosul californian (iarăși lăuntric) strânge-din-dinți-nu-te-plânge-și-nu-te-uita-în-urmă. „Nu era neapărat ceva nelalocul său“, scrie ea despre întâlnire, „și totuși, ceva nu era cu adevărat bine, ceva supărător. La început am crezut că e pur și simplu predilecția multora dintre ei de a se agăța de cât de «neputincioși» sunt“. Spre sfârșit, Didion își dă până la urmă seama ce o deranja. Frank L., unul dintre jucătorii despre care scrie ea, aniversează alături de familia și de prietenii săi un an de abstinență. E și un tort. „Nu a fost ușor“, le spune el celor veniți la întrunire. „Dar în ultimele trei, patru săptămâni, la noi în casă e așa o, cum să-i zic, serenitate.“ Apoi urmează:

> Uite că apărea din nou. Am ieșit de urgență, înainte să mai pomenească cineva încă o dată „serenitatea“, o expresie pe care eu o asociez cu moartea. Un timp după întâlnire, am simțit nevoia să mă aflu doar în locuri bine iluminate și unde nimeni nu numără zilele.

Ca un scriitor să fie afectat de povestea pe care o scrie nu era neapărat ceva nou în 1968. Norman Mailer, unul dintre favoriții lui Didion, publicase, chiar în acel an, *The Armies of the Night*, lucrarea sa despre activismul antirăzboi din și din jurul Washingtonului. Dar Mailer a narat cartea din perspectiva lui „Mailer“, un personaj la persoana a treia care, în ciuda personalității sale puternice, păstrează o distanță de câțiva pași de subiect. În eseurile timpurii reunite aici, Didion susținea că „eul“ unei femei — ochii și eul său — nu au nevoie de astfel de artificii pentru a spune o poveste; Didion avea nevoie de o situație care să-i stârnească o reacție și care să-i dea povestea, în orice sens al cuvântului. Criza existențială prin care trece la sfârșitul „Găsirii serenității“ este un exemplu care ilustrează perfect asta și un exemplu perfect pentru modul în care limbajul îl afectează pe scriitorul care iubește cuvintele, dar înțelege și felul în care acestea ne pot afecta. Când am început s-o citesc pe Didion, pe la sfârșitul anilor 1970, mi-a devenit foarte limpede după o vreme că unul dintre marile subiecte ale sale era meșteșugul scrisului în sine. Motivul pentru care era important pentru ea era valabil pentru toată lumea, iar scrisul ca subiect, scrisul ca mod de viață, este o latură a acestei cărți. Didion are multe de spus despre acest meșteșug în eseul său din 1998 despre Ernest Hemingway, care sună parțial ca un autoportret.

> Gramatica unei fraze a lui Hemingway dicta sau era dictată de un anumit fel de a privi lumea, de un fel de a o privi fără să participe, de un fel de a se mișca prin ea fără să se atașeze, un soi de individualism romantic adaptat anume timpului și originii sale.

Un fel de a o privi fără să participe, de un fel de a se mișca prin ea fără să se atașeze — cu siguranță că acestea sunt trăsături pe care le regăsesc din belșug în textele de nonficțiune ale lui Didion, dar ceea ce îi diferențiază scriitura de acum

deja depășitul „individualism romantic“ al lui Hemingway este spiritul sau energia sa, ceea ce ea numește caracterul său „difuz“. Și această energie sau caracter difuz este ceea ce revarsă o lumină nemiloasă, dar totuși minunată, asupra unei lumi pe care o vedem parțial, sau nu vrem să o vedem, una în care răul posibil este un dat, baubaul poate fi chiar tatăl tău, iar speranța este o pavăză firavă împotriva a tot ce este înfricoșător. Într-adevăr, ceea ce doar Didion a reușit să aducă în literatura de nonficțiune contemporană este sensibilitatea pentru straniu. În eseul său din 1919 despre acest fenomen, Freud îl descrie ca făcând parte din familia „înfricoșătorului“, și „de cele mai multe ori“ coincizând cu acesta. Dar înzestratul doctor face, în aceeași lucrare, observația că „în sine cuvântul nu este întotdeauna folosit într-un sens clar definibil, așa că tinde să se suprapună peste orice provoacă groaza“[3]. Geniul lui Didion nu rezidă atât în definirea amenințării sau a straniului, cât în înfățișarea lui. Să luăm, de pildă, o scenă care mi-a rămas întipărită în minte de prima dată când am citit *Slouching Towards Bethlehem*, materialul din 1967 al lui Didion despre cultura tineretului și scena drogurilor din cartierul Haight-Ashbury din San Francisco. Într-o după-amiază, autoarea se trezește stând alături de câțiva dintre subiecții ei în parcul Panhandle.

> Janis Joplin cântă cu Fratele cel Mare... aproape toată lumea e drogată și e o după-masă frumoasă de duminică... și cine își face apariția, dacă nu chiar Peter Berg. E cu soția sa și încă șase sau șapte oameni... și primul lucru care îți sare în ochi e că au fețele pictate în negru.
>
> Le atrag atenția lui Max și Sharon că unii dintre membrii trupei de mimi par să aibă fețele vopsite cu negru.
>
> — E teatru stradal, mă liniștește Sharon. Așa și trebuie, să fie macabru.
>
> Cei din trupă se aproprie și mai sunt și alte lucruri ciudate la ei. De exemplu îi ciocănesc pe oameni pe cap cu bastoane de plastic cumpărate din magazine de mărunțișuri și au tot felul de înscrisuri pe spate. „DE CÂTE ORI AȚI FOST VIOLAȚI, OBSEDAȚILOR DE DRAGOSTE?“ și „CINE A FURAT MUZICA LUI CHUCK BERRY?“, lucruri din astea. Împart fluturași cu mesaje publicitare pe care scrie:
>
> > & vara asta mii de aspiranți nesuburbani nealbi vor dori să știe de ce ați renunțat la ceea ce ei nu pot spera să obțină & și cum scăpați nepedepsiți pentru asta...
>
> Max citește fluturașul și se ridică în picioare. „Am un presentiment rău“, zice, și el și Sharon pleacă.
>
> Eu trebuie să mai rămân pentru că îl aștept pe Otto, așa că mă îndrept spre locul unde mimii au format un cerc în jurul unui băiat de

culoare. Peter Berg zice dacă se mai întreabă cineva că ar fi o reprezentație de teatru stradal, și mă gândesc că s-a ridicat deja cortina pentru că acum îl împung pe băiat cu bastoanele. Îl împung și își dezvelesc dinții, țopăie pe pietrele de la picioarele lor și așteaptă.

— Încep să-mi pierd răbdarea, zice băiatul de culoare. O să-mi sară țandăra.

Acum s-au adunat deja mai mulți oameni de culoare, citind mesajele și privind scena.

— Mai ai puțin și o să-ți pierzi răbdarea, zici? spune unul dintre mimi. Nu crezi că era și timpul?...

— Știi ce, zice băiatul de culoare, ridicând vocea.

O să stârniți ceva aici, nu e deloc bine ce faceți.

— Ia spune-ne tu ce e bine, negroteiule, zice fata.

Pentru băiatul de culoare din centrul acestei drame particulare, sperietura pe care o trage și tulburarea șederii lui liniștite în parc sunt o dovadă suplimentară a „înfricoșătorului" pe care culoarea pielii sale o iscă în lumea albă. Cât despre Didion, aceasta nu mai este ea însăși pe parcursul schimbului de replici — un „eu" dominant. Spre deosebire de scriitorii de nonficțiune pe care îi admiră, Graham Greene fiind unul dintre ei, Didion nu își amestecă propria personalitate în scenă; ea nu se poate manifesta, sau nu vrea să o facă, întrucât pentru ea coșmarurile au propria lor greutate, iar datoria scriitorului este să fie treaz atunci când apare un coșmar sau straniul. Ceea ce se și întâmplă de obicei. Etosul lui Didion nu ține de o școală, ci de un fel de a privi lucrurile care este îi este particular ei și lumii care a modelat-o, un fel de a privi lucrurile care, în final, trezește scriitoarea din ea.

Cu toții venim de undeva. Și e treaba scriitorului să chestioneze valorile care au contribuit la facerea acelui undeva. Ceea ce veți mai observa în nonficțiunea lui Didion este felul în care luciditatea ei celebră devine și mai ascuțită atunci când o perturbație zgâlțâie cușca cotidianului sau atunci când se află în preajma trupurilor lipsite de apărare, așa cum este băiatul acela din parcul Panhandle. Cine o să-l apere? „Societatea?" Didion ne arată cât de mult îi pasă societății, consemnând atitudinea de autoapărare, sub forma limbajului până la urmă egocentric al celor din comunitate — „Am un presentiment rău" — ca modalitate de a demonstra cât de puțină responsabilitate sunt dispuși tinerii să-și asume. (La doar un an după publicarea cărții, Meredith Hunter, un alt băiat de culoare, a fost omorât de Alan Passaro, membru al clubului de motocicliști Hells Angels, în timpul unui concert gratuit pe care Rolling Stones l-a susținut în Altamont.) Înainte de toate, de ce se afla Joan Didion acolo? „Nu mă interesează calea de mijloc — poate pentru că toată lumea o urmează", spunea Didion într-un interviu din 1979 luat de criticul literar Michiko Kakutani. „Raționalitatea,

rezonabilitatea mă bulversează... Multe dintre poveștile cu care am crescut erau despre acțiuni extreme — să lași totul în urmă, să traversezi pustietatea neumblată...“

În America în care a copilărit scriitoarea (de acum optzeci și șase de ani) Joan Didion, aflată la a cincea generație de californieni — în Sacramento-ul clasei de mijloc, protestant, republican —, moravurile sociale erau închistate, refractare. Nu te dădeai în spectacol, iar ceea ce spuneai era probabil mai puțin sofisticat decât ceea ce gândeai. Bunăstarea postbelică era un dat. Dar cum o obțineai era cu totul altă poveste. Sacramento — cuvântul spaniol pentru „sacrament“ — fusese construit pe o mlaștină; valea depindea de subvențiile federale pentru a se extinde, iar unele dintre persoanele fizice sau corporațiile implicate în acele tranzacții au profitat de ele. Cu alte cuvinte, Sacramento nu era atât „descoperit“, cât făcut.

Didion nu știa nimic despre toate aceste lucruri când creștea în acel Paradis, fierbinte și uscat vara, ploios iarna și primăvara devreme, din care nu lipseau nici șerpii. Copilă fiind, a fost hrănită cu o dietă consistentă de mituri — mitul individului dur, mitul colonizării vestului. Mama lui Didion, Eduene Jerrett, lucrase ca bibliotecară înainte de a se mărita cu Frank Didion, cel care și-a întreținut familia de-a lungul vieții ca ofițer militar, agent de asigurări, cartofor și dezvoltator de proprietăți imobiliare. Eduene era cea care vorbea mai mult dintre cei doi și ea i-a spus lui Joan poveștile care aveau să alimenteze imaginația fiicei sale. Una dintre aceste povești era cea despre Nancy Hardin Cornwall și Josephus Adamson Cornwall, strămoși pionieri care, împreună cu odraslele lor, s-au despărțit de grupul Donner-Reed[4] la Humboldt Sink în Nevada și au luat-o spre nord prin Oregon, scăpând astfel de moartea și canibalismul ce avea să-i afecteze pe cei rămași în urmă. Și tot Eduene a fost cea care i-a dat fiicei sale de cinci ani o tăbliță pe care să scrie ce o tulbură, ca să nu se mai plângă. (Fratele mai mic al lui Didion, Jim, avea să se nască în 1939.) Ca membră a unui clan strâns legat și ajuns destul de bine, cu rădăcini bine înfipte, din ambele laturi ale familiei, într-un Sacramento tribal — străstrăstrăbunicul lui Frank, de exemplu, imigrase din Ohio în Sacramento în 1855 —, Didion a învățat de la o vârstă fragedă cât de rupți de lumea largă sunt locuitorii din vale. Dar era oare asta o problemă? „Mama a făcut în 1932 o călătorie de la Sacramento la Los Angeles, ca să vadă Olimpiada, și nu găsit niciun motiv s-o repete în următorii treizeci de ani“, relatează Didion în cartea sa din 2003, *Where I Was From*. Autoarea își amintește vizita făcută, pe când era tânără, împreună cu mama sa, la ferma unei văduve. Femeia „depăna amintirile (stilul de conversație favorit al celor din Sacramento)“, scrie Didion în eseul său din 1965 „Notes from a Native Daughter“ — publicat în primul volum al lui Didion, *Slouching Towards Bethlehem* —, „despre fiul cuiva din generația sa. «Nu a fost mai nimic de capul băiatului ăstuia al Johnsonilor», zicea ea. Mama a protestat, întrerupând-o: Dar Alva Johnson, a spus ea, a câștigat Premiul Pulitzer, atunci când lucra pentru *The New York Times*. Gazda noastră s-a

uitat la ea imperturbabilă. «Nu a fost mai nimic de capul lui în Sacramento», a răspuns.“ Ceea ce conta în Sacramento era istoria, dar doar cea care ținea de Sacramento, venirea în Sacramento, statornicirea și rămânerea acolo. Tot din „Notes from a Native Daughter“:

> Este tipic pentru californienii să vorbească la modul superlativ despre trecut ca și cum, simultan, ar fi început ca *tabula rasa* și s-ar fi încheiat fericit în ziua în care căruțele s-au pornit spre vest. *Evrica* — „Am găsit“ — așa cum spune mottoul statului. O astfel de perspectivă a istoriei aruncă o anumită lumină nostalgică asupra celor care au fost părtași la ea; propria mea copilărie a fost impregnată de convingerea că momentul nostru de glorie fusese trăit cu mult timp în urmă... Dacă aș reuși să vă fac să înțelegeți asta, v-aș putea face să înțelegeți California și poate ceva mai mult decât atât, pentru că Sacramento *este* California, iar California este locul în care mentalitatea succesului și aleanul cehovian se intersectează într-un echilibru instabil; în care mintea este tulburată de senzația adânc îngropată, dar imposibil de înlăturat, că lucrurile ar face bine să meargă aici, pentru că aici, sub cerul acesta nesfârșit și albicios, am dat de capătul continentului.

Una dintre modalitățile prin care copiii se agață de capătul lumii este convingerea că se află în centrul său. Poate fi California, poate fi oriunde altundeva. Inevitabil, pe măsură ce crești, începi să vezi că distanța dintre terenul solid pe care stai și marginea lumii de pe care poți să cazi este, de fapt, foarte mică și că motivul pentru care tu și alți oameni, printre care și părinții tăi, sunteți scrântiți și însingurați este pentru că așa suntem cu toții. Tatăl lui Didion era un om tulburat — suferea de depresie. Asemenea multora dintre personajele masculine deznădăjduite ale lui Cehov, trăind de pe o zi pe alta, sau soților și taților adesea absenți din ultimele trei romane ale lui Didion — *A Book of Common Prayer* (1977), *Democracy* (1984) și *The Last Thing We Wanted* (1996) —, Frank nu avea abilitatea de a descrie ce simțea, cu atât mai puțin familiei sale. Dacă Eduene Didion putea să vorbească, lui Frank Didion îi rămânea tăcerea, care vine cu un soi de putere proprie, așa cum notează Didion în *Where I Was From* (2003). Limbajul era apanajul fiicei sale.

> Simțea o tristețe atât de pătrunzătoare, încât se infiltra chiar și în acele multe momente când părea că se simte bine. Avea mulți prieteni. Juca golf, juca tenis, juca poker, părea că-i plac petrecerile. Cu toate acesta, se putea afla la o petrecere chiar la noi în casă, stând la pian — cântând, să zicem, „Darktown Strutters' Ball“ sau „Alexander's Ragtime Band“, cu un pahar plin cu whisky mereu la îndemână — și tensiunea pe care o transmitea se simțea atât de intens, încât trebuia să plec, să fug în camera mea și să închid ușa.

E nevoie de foarte mult timp ca să spui adevărul; Didion a lucrat, într-o

formă sau alta, la *Where I Was From* mulți ani de zile. Doar după moartea părinților săi a putut termina cartea. În *Straniul*, Freud atrage atenția că:

> Întâmplările reale care dau naștere acelui tip de stranietate sunt destul de rare… Straniul nu este altceva decât un aspect familiar, intim, care a fost supus refulării… În cazul stranietății provocate de complexele infantile, nu se pune problema realității exterioare, ea fiind înlocuită de realitatea psihică. Este vorba de refularea reală a unui *conținut* psihic și de întoarcerea refulatului, nu de suprimarea *credinței în realitatea* acestui conținut.[5]

Refularea „conținutului psihic" al lui Frank. Cum a afectat-o asta pe Didion înainte de a stăpâni limbajul pentru a descrie ceea ce simte? A făcut-o pe eleva de liceu care îi iubea pe Hemingway și pe Joseph Conrad — scriitori ce se adânceau, iar și iar, în eșecul iubirii, în dragostea ca vis ce încheagă sufletul sau îl lasă pe cel care iubește doar o umbră palidă a celui care a fost odată, indiferent cine o fi fost — să tânjească după o realitate fizică diferită, una care să nu se sprijine pe pahare de whisky, valori funciare și comitete ale comunității, după un bărbat care să zică că practic i se rupe de tot ceea ce societatea din Sacramento consideră adecvat și să urmeze o cu totul altă cale? Bărbații de genul acesta nu se integrau și nu doreau să se integreze; erau cu totul altfel decât cei pe care Didion îi știa de acasă. Astfel de bărbați, scrie Didion în eseul său din 1988, „Insider Baseball", nu „mergeau la Yale sau la Swarthmore ori la DePauw, nici măcar nu încercau". Într-adevăr,

> fuseseră înrolați, făcuseră instrucția de la Fortul Ord. Lăsaseră fete însărcinate și se însuraseră cu ele, începuseră ceea ce numeau prima noapte din restul vieții lor conducând toată noaptea până la Carson City și plătind cinci dolari pentru o ceremonie ținută de un judecător de pace încă în pijamale. Se angajau în locurile de unde fuseseră concediați unchii lor... Erau meniți să primească, cu alte cuvinte, împărtășania în ceea ce am ajuns să numim, când dorim să indicăm modurile tradiționale în care este transferată puterea și menținut statu-quo-ul în Statele Unite, „proces".

Modurile tradiționale în care este transferată puterea și menținut statu-quo-ul. Iar și iar, pe parcursul întregii sale cariere, Didion s-a luptat cu ideea, ca să nu mai vorbim de realitatea, a ce anume definește statu-quo-ul, a ce anume constituie tradiție, cu modul în care „băiatul rău" apărut de nicăieri sau un eveniment neprevăzut zguduie lumea așa cum e ea știută de oameni ca Didion sau de membrii unei comunități precum cea din Sacramento. Unul din modurile prin care acei băieți răi schimbau lumea era prin sexualitate sau, mai exact, prin proiecția sexualității. John Wayne, pe care Didion l-a văzut prima dată în filme pe vremea când era copilă — „Avea o autoritate sexuală atât de puternică, încât și un

copil putea să o simtă“ — a continuat să o atragă pe scriitoarea adultă pentru că părea să vină de nicăieri și avea o istorie care „nu era deloc istorie“, cu alte cuvinte, nicio biografie nu putea să-l explice. Și Jim Morrison de la The Doors a apărut de nicăieri, cu o perspectivă sau un aer nou — „The Doors erau acei Norman Mailer ai Topului 40, misionari ai sexului apocaliptic“, scria Didion în 1979 în *The White Album*. Dar ce ar fi însemnat cuvintele cântecului fără cântăreț? Morrison a fost cel care, insistă Didion, și-a făcut apariția în „pantalonii săi negri de vinil și fără lenjerie intimă“, părând să „sugereze un registru al posibilului chiar dincolo de un pact suicidal“, și a vândut etos-sexualitatea trupei ca transgresiune și cea mai tare chestie. Didion a fost atrasă și de scriitori mai tradiționali care debordau o energie similară pe pagină, bărbați ce relatau despre stările lor extreme de conștiință, poveste după poveste despre sex și moarte și despre lucrurile care o iau razna când statu-quo-ul este destabilizat de forțe pe care nu le poate controla. Didion la liceu, ieșind cu băieți cărora nu le păsa de facultate, Didion urmărindu-l pe Frank cântând la pian sau, copil fiind, uitându-se pe ecran la un John Wayne care vindea sexualitate — toate acestea sunt fascinante și pentru că sunt un fenomen rar: ca femeie care se uita la bărbați și nu-și întorcea privirea în altă parte, Joan Didion a răsturnat înțelegerea standard dintre bărbați și femei, construind în același timp privirea Didion.

În 1952, scriitoarea pe cale să se nască a fost admisă la Universitatea Berkeley din California, unde a studiat engleza. Berkeley nu fusese prima ei alegere. Aplicase la Stanford, dar nu intrase, o dezamăgire despre care scrie în eseul său din 1968, „Despre cum e să fii neales de universitatea aleasă de tine“. Acolo, Didion descrie ziua când a primit scrisoarea cu răspunsul negativ:

> Îmi amintesc limpede după-amiaza când am deschis scrisoarea. Am rămas paralizată pe hol citind-o și recitind-o, cu puloverul și cărțile căzute pe podea, încercând să interpretez cuvintele într-un mod mai puțin definitiv, formulările „nu putem să“ și „răspuns favorabil“ învârtindu-se prin fața ochilor mei până când enunțul a încetat să mai aibă vreun sens. Locuiam atunci într-o casă victoriană mare și întunecată și am avut o senzație acută și dureroasă că voi îmbătrâni în ea și că nu voi mai merge la școală nicăieri, fata bătrână din *Washington Square*.

Pe tot parcursul vieții sale de scriitoare, Joan Didion nu s-a îndepărtat niciodată de scrisoarea aceea, nu doar ca să-i amintească cine este, ci și cum lucrurile nu ies și nici nu ar trebui să iasă, cel puțin nu mereu: așteptările spulberate sunt cele care te eliberează de postura de a rămâne blocat într-o viziune, blocat în ceea ce simți că „meriți“, și cum intrarea la Stanford sau Yale sau Harvard înseamnă, de multe ori, să joci în scenariul scris de altcineva. Scenariul părinților. Scenariul familiei. Nu greșim dacă presupunem că, atunci

când Didion a ajuns la Berkeley, nu urma scenariul nimănui, dar asta nu înseamnă că nu dorea să învețe replicile pe care credea că trebuie să le știe pentru a se descurca. Zona Golfului unde a aterizat Didion la începutul anilor 1950 era, ca să folosim expresia vremii, „pe nicăierea" din punct de vedere cultural. Expresionismul abstract, de pildă — forma explozivă, aspră și distilată a artei ce a făcut lumea să-și îndrepte atenția dinspre Europa spre America —, era înfloritor în New York, nu în Marin County. La Berkeley, Didion și-a dat seama că nu știa cum să gândească, cel puțin nu în felul în care era definită gândirea la universitate.

Din prelegerea sa din 1975 „De ce scriem":

> În anii când studiam la Berkeley, am încercat, cu un soi de energie postadolescentină disperată, să obțin niște vize temporare în lumea ideilor, să-mi făuresc o minte capabilă să opereze cu abstractul.
>
> Pe scurt, am încercat să gândesc. Nu am reușit. Atenția mea vira inexorabil spre specific, spre tangibil, spre ceea ce era în general considerat, de toți cei pe care îi cunoșteam atunci și, de altfel, de toți cei pe care i-am cunoscut de atunci încoace, periferic. Încercam să reflectez la dialectica hegeliană și mă trezeam gândindu-mă în schimb la părul înflorit din fața ferestrei mele și la felul cum picau petalele pe podeaua mea. Încercam să citesc teorie lingvistică și mă trezeam întrebându-mă în schimb dacă sunt aprinse luminile sus pe deal, la Bevatron. Când spun că mă întrebam dacă sunt aprinse luminile la Bevatron, ați putea crede imediat, mai ales dacă aveți cea mai mică legătură cu lumea ideilor, că priveam Bevatronul ca pe un simbol politic, că mă gândeam, cu alte cuvinte, la complexul industrial militar și la rolul său în comunitatea academică, dar v-ați înșela. Mă întrebam doar dacă sunt aprinse luminile la Bevatron și cum arată. Un simplu fapt fizic.

Poate că Didion nu putea vorbi hegeliana — sau Hegel nu îi spunea ei nimic — pentru că, încă de atunci, era deja prea preocupată de învățarea californienei. Orice scriitor este local. Într-o recenzie din 1979 a cărții lui Norman Mailer *The Executioner's Song*, despre Gary Gilmore, criminalul născut în Utah, Didion descrie ceea ce face limbajul din vest atât de greu de redat. Cum să creezi un limbaj din deșertăciune, „acea deșertăciune care stă la baza experienței vestului, un nihilism nu doar antitetic literaturii, ci majorității celorlalte forme umane de străduanie, o groază atât de apropiată de punctul zero, încât vocile umane se sting, se pierd ca scrisul pe cer"? Groaza poate, cu siguranță, bloca limbajul, dar te poate face și circumspect la ideea de a comunica orice. Care mai e sensul dacă ceea ce simți nu poate fi spus? Asta a învățat Didion crescând în Sacramento.

Și totuși, cum putea americanitatea cuiva — un loc straniu în sine: Cum am ajuns aici? Ce facem aici? De ce rămânem? — să se măsoare cu toți acei teoreticieni lingviști? (Cu toții suntem teoreticieni lingviști dacă ne ocupăm câtuși

de puțin cu limbajul. Dar încercați să spuneți asta unei fete ambițioase de șaptesprezece ani.) Cum putea California, ca subiect și realitate, să se măsoare, de exemplu, cu Europa lui Hemingway, exploatată în ficțiunea lui? Era Europa „ceva" de care trebuia să țină seama dacă avea de gând să-și scrie lumea? Dorea ea să scrie întreaga lume? Sau americanitatea sa — didionalitatea sa — avea să fie suficientă? Acestea erau întrebări importante, iar Didion a încercat să le aprofundeze și, într-un final, să-și dea un răspuns după ce a absolvit școala la Berkeley, s-a mutat la New York și a început să lucreze pentru *Vogue*. În New York, fetița care crescuse pe râuri și în apropierea lor s-a trezit plimbându-se pe East River pentru îi e era dor de ceea ce știa și singura modalitate în care putea să surprindă asta era prin scris; primul roman al lui Didion, *Run River,* din 1963, nu este altceva decât un act al memoriei și al rememorării.

Dar anticipăm. Cred că putem afirma fără să greșim că Didion, o sculptoriță a cuvintelor în granitul specificului, a fost mai puțin inspirată de literatura Războiului Rece, care era la modă pe ambele coaste pe vremea când era ea studentă; în orice caz, e greu să ne-o imaginăm ca pe o vagaboandă Dharma. Se poza prea mult acolo. Ceea ce căuta Didion era naturalețea expresiei, stăpânită de o înțelegere reală a propriului meșteșug, cea mai potrivită pentru descrierea inefabilului, a straniului cotidian. Dar cum putea ajunge acolo? Prin actul scrisului, fiind scriitoare. În 1954, când avea nouăsprezece ani, Didion a fost acceptată la cursul Engleză 106A al regretatului Mark Schorer, experiență pe care Didion o descrie în eseul său evocativ din 1978, „Cum se spun poveștile". Cursul, spune ea, era „un fel de «atelier al scriitorilor» care se întruneau pentru discuții de trei ori pe săptămână și pentru care fiecare student trebuia să scrie, pe parcursul semestrului, cel puțin cinci povestiri. Nu erau primiți auditori din afară. Se vorbea cu voce scăzută. Engleză 106A era văzut în general, în toamna lui 1954, ca un fel de experiență sacră, o inițiere în lumea gravă a scriitorilor adevărați, iar eu îmi amintesc că fiecare întâlnire a clasei îmi stârnea o emoție intensă și groază". Groaza lui Didion era stârnită parțial de sentimentul că nu trăise suficiente experiențe pentru a putea scrie cinci povestiri. Și tot groaza era cea care o făcea să-și dorească să se camufleze la curs, de la care, de altfel, nu a lipsit niciodată. „Am scormonit dulapul în căutarea unor haine care m-ar fi putut face invizibilă în clasă", își amintește Didion, „și am găsit un trenci ponosit. Stăteam în trenciul ăsta, îi ascultam pe ceilalți citindu-și povestirile cu voce tare și muream să ajung să știu odată ce știau ei". Așa cum știe orice scriitor, scrisul nu este inseparabil de corpul său; scrisul ești tu, tu ești și cântărețul și cântecul. În întreaga sa carieră, Didion a trăit sau a proiectat pe pagină un „eu", păstrând în același timp o anumită distanță, o dorință de a se pune în umbră, astfel încât imaginile și oamenii ce alcătuiesc povestea s-o poată spune, cel puțin parțial, ei înșiși. Dar pe vremea când Didion urma cursul lui Mark Schorer, nu era convinsă că poveștile spuse de ea, cele pe care voia să le spună, erau poveștile pe care oamenii doreau să le audă. Cum să te pui în umbră în viață, dar să spui, în același

timp, „eu“ pe pagină. Participarea la cursul lui Schorer nu o ajuta să-și depășească teama și groaza; era sinonimă cu ele. Faptul că trăim cu celălalt, aparent pentru totdeauna — „Bizareria de a fi scriitor este tocmai aceea că toată treaba presupune înjosirea fatală de a-ți vrea propriile cuvinte tipărite“, spune Didion în „Ultimele cuvinte“, eseul său din 1998 despre Hemingway —, face parte din viața scriitorului, lucru cu care autorii reușesc cumva să se împace, din nou și din nou, pentru a putea scrie, act care este în sine o exersare a straniului.

Hilton Als,

iulie 2020

---

1. Central Park Five (sau cazul alergătoarei din Central Park) a fost un caz penal din Statele Unite, în care cinci bărbați de origine sud-americană și de culoare au fost acuzați de asalt agravat și violul unei femei albe în Central Park din Manhattan pe 19 aprilie 1989. Toate acuzațiile au fost retrase după ce un alt condamnat a mărturisit crima. Cazul a devenit un exemplu notoriu de realizare a unui profil criminalistic pe considerente de rasă, de discriminare și inegalitate rasială.

2. Spur Posse a fost un grup de elevi de liceu din Lakewood, California, care, la începutul anilor 1980, a alcătuit un sistem de punctare pentru a urmări și compara agresiunile sexuale și actele de pedofilie comise de ei.

3. Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, „Straniul“, traducere de Vasile Dem Zamfirescu, Editura Trei, București, 1994, p. 249.

4. Expediția Donner-Reed se referă la un grup de pionieri americani care, la sfârșitul secolului al XIX-lea, au plecat spre California cu o caravană de căruțe. Întârziați de o serie de conjuncturi nefavorabile și greșeli, au fost nevoiți să petreacă iarna 1846–1847 în zăpezile din Sierra Nevada. Unii dintre emigranți au recurs la canibalism pentru a supraviețui, hrănindu-se cu tovarășii lor răpuși de boală sau de foame.

5. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 280–281.

Alicia și presa clandestină

Singurele ziare americane care nu mă lasă pradă puternicei senzații fizice de a mi se fi tăiat oxigenul din țesutul cerebral, probabil ca urmare a unei telegrame a Associated Press, sunt *The Wall Street Journal*, *Free Press,* din Los Angeles, *Open City,* tot din Los Angeles, și *East Village Other*. Nu vă spun asta ca să mă dau drept o excentrică simpatică, sofisticată și eclectică, ba chiar cu gusturi capricioase; vorbesc aici despre ceva foarte precis și sufocant, despre neputința noastră, a tuturor, de a ne adresa unul altuia deschis, despre eșecul ziarelor americane de a „spune ceva". *The Wall Street Journal* îmi vorbește pe șleau (faptul că mă interesează prea puțin ce îmi spune nu are nicio relevanță), și la fel face și presa „clandestină".

Free Press, *EVO*, *Berkeley Barb* și toate celelalte ziare croite pe modelul de tabloid, ce reflectă interesele particulare ale tinerilor și ale celor neafiliați, au calitatea aparte de a nu se alinia pozițiilor convenționale ale presei, dintre care multe se bazează pe o „obiectivitate" destul de artificială. Să nu mă înțelegeți greșit: sunt o mare admiratoare a obiectivității, dar nu reușesc să îmi dau seama cum poate fi ea atinsă în condițiile în care cititorul nu vede măsura în care scriitorul este părtinitor. Pentru că a pretinde că nu așa stau lucrurile dă întregii poveștii un aer de ipocrizie ce nu a mânjit niciodată *The Wall Street Journal* și nu a afectat încă presa clandestină. Când un jurnalist al unui ziar clandestin aprobă sau dezaprobă ceva, o face pe față, de multe ori sub forma a cine, ce, unde, când, cum.

Desigur, nu este nimic clandestin în presa clandestină. În New York, mai jos de Strada 34, toată lumea citește *EVO*, iar contabilii din Los Angeles aleg *Free Press* când iau prânzul pe Strip. A devenit un loc comun să te plângi că ziarele sunt scrise prost, de niște diletanți (sunt), că sunt stupide (sunt), că sunt plictisitoare (nu sunt), că nu sunt suficient de dense în informație. De fapt, conținutul redus de informație al unui ziar clandestin este dus la extrem. Relatări despre un marș pentru pace sau despre o trupă de rock care s-a dat de partea sistemului (trupa tocmai a lansat un album, să zicem, sau a acceptat un contract de a cânta la Cheetah), îndrumările Patriciei Maginnis despre ce să-i spui unui stagiar în cazul în care începi să sângerezi după un avort mexican („Ești liber să spui că Patricia Maginnis și/sau Rowena Gurner te-au ajutat să faci avort. Te rog să nu incriminezi pe nimeni altcineva. Noi vrem să fim arestate. Alți oameni nu vor asta."), frământările unui traficant de droguri de cincisprezece ani („Trebuie să te dedici traficului de droguri trup și suflet, ca stil de viață, altfel nu poți să-l

faci bine"), atenționările că viteza ucide: un număr din *Free Press*, de exemplu, e la fel ca următoarele cinci numere din *Free Press*, și, pentru cineva care urmărește doar ocazional schismele dintre consumatorii de droguri și revoluționarii de gherilă, nu e cu nimic diferit de cele ale *EVO*, *Barb*, *Fifth Estate* sau *Free Press* din Washington. Nu am citit niciodată într-un ziar clandestin ceva ce aveam nevoie să știu.

Dar nu le înțelegi farmecul dacă ai impresia că aceste ziare sunt citite pentru „informație". Meritul lor este de a le vorbi direct cititorilor. Ele pornesc de la presupunerea că cititorul este un prieten, că e nedumerit de ceva și că va înțelege dacă i se vorbește deschis; această presupoziție a unui limbaj comun și a unei etici împărtășite dă relatărilor lor o putere de convingere considerabilă a stilului. Un număr recent din *Free Press* prezenta o analiză a orașului Ann Arbor făcută de o cititoare pe nume „Alicia", care spune, în trei rânduri de o perfecțiune demnă de haiku, tot ce este de spus despre o comunitate academică: „Profesorii și soțiile lor sunt foști beatnici (Berkeley, promoția 1957), care merg la marșuri pentru pace și îi duc margarete lui U Thant. Unii dintre copii cred încă în Timothy Leary și Kahlil Gibran. Unii dintre părinți cred încă în Rapoartele lui Kinsey[6]."

Ziarele acestea ignoră codul convențional al presei, spunând pe șleau ce vor să spună. Sunt tăioase și arogante, dar nu irită; au defectele unui prieten, nu pe cele ale unui monolit. („Monolit" este, desigur, un cuvânt favorit al presei clandestine, unul dintre puținele de trei silabe.) Punctul lor de vedere îi este limpede și celui mai obtuz cititor. În cele mai bune exemple de presă tradițională există, într-adevăr, atitudini foarte puternice nespuse, iar faptul că acele atitudini rămân nespuse și nerecunoscute se infiltrează între pagină și cititor ca gazul metan. *The New York Times* scoate din mine doar o agresivitate agrariană neplăcută, mă face să mă simt ca fiica desculță a anunțătorului[7] din *Carusel*, uitându-se la copiii familiei Snow care fac pe grozavii la cina de duminică cu McGeorge Bundy, Reinhold Niebuhr, Dr. Howard Rusk. Cornul abundenței dă pe dinafară. Crucea de Aur[8] se întrezărește la orizont. Fiica anunțătorului visează la anarhie și nu se lasă păcălită de poveștile copiilor Snow că azi-noapte a fost întuneric beznă. Mai jos de nivelul ziarului *Times* din New York sau Los Angeles, problema nu este dacă să crezi informația, ci dacă o găsești; cel mai adesea o maimuță pare să fi cules o știre de senzație de pe teletip, aruncând o relatare plină de miez aici, un comunicat de presă dincolo. În vara când aveam șaptesprezece ani, am lucrat la un ziar unde mare parte a efortului de zi cu zi consta în spicuirea și rescrierea ziarului opoziției. „Asigură-te că arată stufos", am fost sfătuită în prima mea zi de muncă.

Am impresia că genul acesta de abordare rămâne o practică foarte actuală în breaslă: Consiliul local al supervizorilor îi laudă pe agenții imobiliari din zona de nord pentru planul de eradicare a mahalalei, construind un hotel Howard Johnson's. Debutante interesate de acte de caritate au achiziționat de curând un aparat pentru tratamentul cancerului în fază terminală. Dragă Abby.[9] Oglinda

minții tale. Scoți limba și realitatea dă înapoi. „Seminar înseamnă că băiatul are nevoie de dicționar“, se poate citi la pagina 35. „Paducah, KY (Associated Press): Când Kay Fowler a cerut clasei sale de la școala de duminică să descrie un seminar, un tip mărunt a răspuns pe o voce subțire: «E locul unde îi îngroapă pe oameni»“. Spune-mi asta la pagina 35 și probabil că nu o să te cred pe prima pagină.

Maimuțe la nivelurile de jos, cod la cele de sus. Se spune la convențiile noastre de presă că suntem considerați „bine informați“ în exact măsura în care cunoaștem „povestea reală“, cea care nu apare în ziare. Am ajuns să ne așteptăm ca ziarele să reflecte etica oficială, să facă lucrul „responsabil“ de făcut. Cei mai admirați oameni de presă nu mai sunt adversari, ci confidenți, participanți; ideal este să-i consiliezi pe președinți, să iei cina cu Walter Reuther și Henry Ford, să dansezi cu fiicele celui din urmă la Le Club. Și apoi, cu multă responsabilitate, să scrii rapoartele lor codate. Alicia nu are nimic de-a face cu responsabilitatea. Alicia nu merge niciodată la Le Club. Alicia probabil nu știe nimic despre nimic din afara Ann Arbor. Dar îmi spune tot ce știe despre asta.

1968

---

6. Studii privind orientarea sexuală a unei persoane, propunând ca instrument de măsurare scara de hetero-homosexualitate a lui Kinsey.

7. Angajat al unui teatru, sală de spectacole etc., care stă în fața acesteia și încearcă să-i atragă pe trecători, strigând programul.

8. Termen lansat în discursul ținut de William Jennings Bryan la Convenția națională democrată din Chicago, 9 iulie 1896, în care condamna standardul de aur, încheindu-și cuvântarea cu „nu veți crucifica umanitatea pe o cruce de aur“.

9. Numele unei celebre rubrici de consiliere personală din presa scrisă, fondată în 1956 de către Pauline Philips sub pseudonimul „Abigail Van Buren“ și continuată și în ziua de astăzi de fiica acesteia.

— În ceea ce mă privește, a zis tânăra femeie, în cele șapte luni cât am fost în program, mi-a fost foarte bine. Jucam doar la Gardena, mâna cea mai mică[10]. Noaptea, după ce culcam copiii, și bineînțeles că nu ajungeam niciodată acasă înainte de cinci dimineața, iar problema era că nu puteam să adorm imediat. Rejucam în minte fiecare mână, așa că în ziua următoare eram varză, vă dați seama. Irascibilă. Cu copiii.

Tonul vocii era al cuiva care adoptase modul de a vorbi în public dintr-o reclamă la analgezice, chiar dacă nu vindea de fapt nimic. Făcea o „confesiune" la o întâlnire a Jucătorilor Anonimi la care am participat nu cu mult timp în urmă: era ora 9 într-o seară de iarnă în clădirea gen bungalou a unui club de cartier din Gardena, California. Gardena este capitala pokerului englezesc din zona Los Angelesului (fără studs[11], fără băuturi alcoolice, cluburile se închid între 5 și 9 dimineața și toată ziua de Crăciun; asta nu e Nevada, ci California, unde nu se joacă decât poker englezesc și doar local), iar proximitatea seducătoare a cluburilor de poker plutea asupra întâlnirii în cauză ca o substanță parafizică, aproape la fel de palpabilă ca portretele lui Washington și Lincoln, steagul american, hortensiile de plastic și bufetul pregătit de Comitetul pentru răcoritoare. Acțiunea era acolo, chiar după colț, așteptând, iar în sala supraîncălzită, foindu-se neliniștiți pe scaune pliabile și clipind des din cauza fumului de țigară, erau patruzeci de oameni cărora le ardea buza după ea.

— Gardena asta, a suflat moale un tânăr, m-a distrus.

Tânărul, care spunea că avusese rezultate foarte bune la desen tehnic la liceul Van Nuys, avea douăzeci și doi de ani și o frezăperfectă à la 1951, stilul rață[12], ceea ce sugera măsura în care lui, ca și tuturor celorlalți din încăpere, îi bătea inima după un alt ritm.

— Nu am pierdut o avere, a zis, dar am pierdut toți banii pe care puteam pune mâna. Am început în Marină, erau mulți nătăfleți în Vietnam, câștigam ușor și s-ar putea spune că asta a fost perioada din viața mea care m-a dus la pieire.

Fumul a devenit tot mai gros, mărturisirile, tot mai intense. Nu am mai auzit atât de multe dezvăluiri de tipul acesta de pe vremea când, având greșita impresie că e o modalitate bună de a lua lecții de viață, intram în conversație cu oamenii în autobuzele Greyhound.

— Tocmai ce reușisem să pun mâna pe o sumă mare de bani de la

angajatorul meu, îi spunea unul altcuiva, și mă îndreptam către o întâlnire în Canoga Park, când m-am întors de pe autostradă — și asta se întâmpla nu mai târziu de miercurea trecută. Am sfârșit în Gardena și acum sunt din nou în pragul divorțului.

Mea culpa, păreau pe punctul de a izbucni în plâns și mulți o și făcuseră cu o seară înainte sau cu două seri înainte: în fiecare seară are loc o întâlnire a Jucătorilor Anonimi undeva în zona Los Angelesului, în locuri precum Long Beach, Canoga Park, Downey sau Culver City, ideal fiind să participi la cinci sau șase pe săptămână.

— E prima dată când vin la o astfel de întâlnire în Gardena, explica cineva, din simplul motiv că mă trec toate apele chiar și când conduc pe autostradă pe lângă Gardena, dar am venit în seara asta aici pentru că fiecare seară când merg la o întâlnire e o seară în care nu joc și, slavă Domnului și vouă, oameni buni, asta e a 1223-a la rând.

Erau anumite ciudățenii în felul cum vorbeau între ei. Ca și cum ar fi întocmit horoscoape (unii poate chiar o făceau), țineau minte cu fanatism nu doar „datele" lor importante, ci și ale celorlalți.

— 3 decembrie 1965 a fost o zi nefastă pentru mine, pentru că atunci am scris primul cec fals în valoare de 343 de dolari, dar a fost o zi bună pentru Frank L., data când, un an mai târziu, avea să împlinească opt luni la același loc de muncă, chiar dacă urma să-l piardă mai târziu, dar asta demonstrează că la aceeași dată unii dintre noi rezistă, iar alții se pierd; asta e miraculos la J.A.

Vorbeau în general ca și cum ar fi făcut-o dintr-o mocirlă subverbală, agățându-se de fraze în timp ce se lăsau duși de val.

— Acum, că particip la program, am susținerea familiei, a zis cineva, și cel mai important lucru cu care m-am ales din program în momentul de față este, cum să spun, limpezimea mintală.

— După cum știți bine cu toții, cel mai rău am ajuns în noaptea de 28 noiembrie la Clubul Normandie, spunea altul, dar după aceea mi-am găsit serenitatea.[13]

— Ăsta e și idealul meu, a adăugat altcineva, găsirea serenității.

Nu era neapărat ceva nelalocul său, și totuși ceva nu era cu adevărat bine, ceva supărător. La început am crezut că e pur și simplu predilecția multora dintre ei de a se agăța de cât de „neputincioși" sunt, la mila unor forțe dincolo de puterea lor de control. Se vorbea mult despre miracole, despre Prezențe superioare, despre o Putere mai mare decât noi înșine; programul Jucătorilor Anonimi, ca și cel al Alcoolicilor Anonimi, tinde să insiste pe o perspectivă asupra propriei situații mai degrabă pasivă a dependentului. (Primul dintre cei „douăsprezece pași" ai A.A. constă în recunoașterea faptului că viața respectivului „a scăpat de sub control". Cinci pași mai târziu, și pornind de la această premisă, el mărturisește că este gata „să scape de aceste defecte de caracter".)

— Vecinul meu a fost cel care m-a dus prima dată la Hollywood Park, mare

favoare mi-a făcut, a pufăit cineva în seara aceea.

— Ar trebui să bombardeze Gardena asta, mi-a șoptit febril un tânăr. Dacă un puști ajunge în vreunul din locurile astea, e pierdut pe viață.

Dar, desigur, *mea culpa* se dovedește a nu fi în întregime *mea*. Mai erau totuși cafele de băut, un tort ce aștepta să fie tăiat: era „aniversarea" lui Frank L. la Jucătorii Anonimi. După șase ani în program, se împlinise în sfârșit un an întreg de când nu mai jucase și evenimentul era marcat prin acordarea unei insigne de un an și sărbătorit cu un tort, un tort alb cu o decorație din glazură roz, ce spunea EXISTĂ ÎNCĂ MIRACOLE.

— Frank L., vreau să te gândești la un singur lucru: insigna de un an e doar o pagină, un semn în cartea vieții.

— Nu a fost ușor, a vorbit Frank L., avându-i alături pe soția, copiii și socrii săi. Dar în ultimele trei, patru săptămâni, la noi în casă e așa o, cum să-i zic, serenitate.

Uite că apărea din nou. Am ieșit de urgență, înainte să mai pomenească cineva încă o dată „serenitatea", un cuvânt pe care eu îl asociez cu moartea. Un timp după întâlnire, am simțit nevoia să mă aflu doar în locuri bine iluminate, unde nimeni nu numără zilele.

1968

---

10. Variantă de poker în care valorile mâinilor de cărți sunt inversate și câștigă mâna cea mai mică.

11. Variantă de poker în care se împart atât cărți pe față, cât și întoarse.

12. Stil de tunsoare masculină, specifică anilor 1950, în care părul este pomădat și pieptănat dinspre laterale înspre centru, făcând o creastă la ceafă.

13. Expresie extrasă din Rugăciunea serenității, scrisă de teologul american Reinhold Niebuhr, devenită faimoasă după ce a fost adoptată de Alcoolici Anonimi și inclusă în programul în douăsprezece pași. Rugăciunea începe în felul următor: „Doamne, dă-mi seninătatea să accept lucrurile pe care nu le pot schimba, curajul de a schimba lucrurile pe care le pot schimba și înțelepciunea de a ști diferența".

O vizită la Xanadu

Timp de aproape jumătate de secol, a fost o imagine inconfundabilă care s-a întipărit în mintea californienilor: San Simeon, *La Cuesta Encantada*, proprietatea fantasmagorică pe care William Randolph Hearst a construit-o pentru el pe dealurile arse de soare de deasupra coastei ținutului San Luis Obispo. Copiii care au crescut în California au auzit de San Simeon de la vârste fragede (știu asta pentru și că eu am fost unul dintre ei). Le era arătată când treceau pe Autostrada 1, așa cum se zărea de departe, înfiptă în deal, cu mărețele turnuri și creneluri maure sclipind în soare sau plutind ireal deasupra crețurilor de coastă. San Simeon era locul care, după ce îl vedeai o dată de pe autostradă, îți rămânea pe veci în minte, o realitate materială ce exista ca mărturie a unor principii abstracte. San Simeon părea să fie dovada promisiunii infinite a locului unde trăiam. Porțile de fier erau întotdeauna închise pe drumul ce urca pe deal, dar familia Hearst nu era cu adevărat de neatins; banii Hearst erau bani occidentali, bani făcuți la început în goana după argint din Nevada, bani făcuți și cheltuiți în inimitabilul spirit occidental al norocului, imaginației, iresponsabilității și opulenței. Dacă Hearst putea să-și facă un castel, atunci oricine putea fi rege.

San Simeon era, înainte de toate, exact castelul pe care și l-ar face orice copil, dacă un copil ar avea 220 milioane de dolari și ar putea cheltui 40 de milioane dintre ele pe un castel: un castel de nisip, ceva neverosimil, un loc învăluit în lumină caldă, aurie și aburi teatrali, un dom al plăcerilor proclamat astfel de un om care ținea morțiș, pentru a-și învinge frica aceea sumbră pe care o cunoaștem cu toții, ca aparențele să fie păstrate vesele, strălucitoare și jucăușe. Mai mult decât orice alt loc construit vreodată în zona asta, San Simeon era o ofrandă adusă iluziei că toate plăcerile infinitului se găsesc aici și acum. Frunzele nu cădeau niciodată la San Simeon, nimic nu se usca și nimic nu murea. Tot timpul anului, trandafirii, fucsiile și bougainvilleele erau înflorite, aproape 2 milioane de litri de apă sclipeau în bazine fabuloase, zebre și antilope hoinăreau pe dealurile aurite. Clopotele din turnuri puteau fi auzite de la o distanță de treizeci de mile. Steaguri sieneze în culori aprinse fluturau deasupra lungilor mesele întinse în refectoriu. Oaspeții mâncau șuncă presată de rață și își ștergeau mâinile cu șervețele de hârtie: iarăși, o fantasmă a oricărui copil — fiecare masă să fie un picnic. Spiritul locului nu era afectat de distincțiile rigide ale adulților despre ce este și ce nu este permis, despre ce e bine și despre ce e mai puțin bine, despre ce este și ce nu este „artă“: dacă lui William Randolph Hearst îi plăcea un lucru, îl cumpăra și îl aducea la San Simeon. Iar un copil și-ar fi populat castelul cu exact

aceleași personaje: iată-l aici pe Regele omnipotent, pe Regina căzută în dizgrație, pe Prințesa ostatică dintr-un ținut îndepărtat. Erau apoi subalternii ambițioși, aducând depeșe din toate capitalele lumii. Și erau, desigur, curtenii, curteni decorativi, dintre care unii veneau doar pentru un weekend și rămâneau cu lunile, pentru că nimeni nu îi alunga de la curtea aceasta decât dacă beau prea mult sau aduceau vorba despre moarte. Nicio umbră nu plutea deasupra acestui basm: San Simeon trebuia să fie regatul unde nu moare nimeni.

Și iată-l acolo, ivindu-se semeț pe deal ca să-l vadă orice copil. De fapt, l-am văzut doar de trei sau patru ori în viața mea, dar auzeam vorbindu-se despre el și asta mi-a rămas în minte, iar San Simeon era o fabulație care m-a marcat, mi-a aprins imaginația așa cum toți copiii sunt modelați de geografia reală și emoțională a locului unde cresc mari, de poveștile care se spun și de poveștile pe care le inventează. Așa stând lucrurile, am făcut o călătorie nu cu mult timp în urmă la San Simeon, care a devenit din 1958 patrimoniu al statului (Regele a murit până la urmă, în 1951, iar fiii săi au donat castelul statului). M-am alăturat unui tur organizat zilnic pentru vizitarea unora dintre cele 147 de camere din Casa mare și din casele de oaspeți.

Era și nu era așa cum mă așteptasem. În majoritatea privințelor, mai ales a celor ce țineau de formă, San Simeon arată acum exact așa cum trebuie să fi arătat pe vremea când William Randolph Hearst trăia: domeniul se restrânsese de la 111 000 la 35 000 de hectare, dar este în continuare o fermă de vaci funcțională, iar 35 000 de hectare de pământ se întind totuși cât vezi cu ochii de pe terasele generoase pavate cu dale. Grădina zoologică privată a dispărut, împreună cu antilopa gnu, leneșul și elefantul, dar câteva zebre încă mai pasc pe peluzele cu dafini de pe deal. Istoricii de artă care vizitează astăzi locul se plâng că tapițeriile se decolorează, că picturile crapă și sculpturile colorate se coșcovesc, iar tavanele sculptate de lemn sunt roase de carii; cu excepția acestor semne ale timpului și cu excepția lipsei florilor proaspete din vaze, statul întreține casele exact așa cum le-a văzut Hearst ultima dată. Trandafirii încă înfloresc afară, soarele se reflectă în frunzele palmierilor, iar dealurile aurii coboară până la mare absorbind lumina în maniera tipică peisajelor californiene. Nimic nu pare să se fi schimbat, și totuși, s-a schimbat totul, pentru că, într-un anumit sens, statul a transformat San Simeon în ceea ce el nu a fost niciodată, și anume, nimic altceva decât domeniul unui alt om bogat. Vizitatorii vin, chiar și câte patru milioane pe an, în pantaloni scurți și pălării de pai, cu părul aranjat; își plătesc cei trei dolari și se plimbă pe foliile de nailon întinse peste covoare. Se sfătuiesc în privința celui mai bun unghi de pozat și fac speculații despre cât costă să încălzești un astfel de loc. În sezonul de vârf, statul angajează optzeci și nouă de ghizi și conducători de tururi ghidate, care, între 6 și 8 seara, se bălăcesc cu toții în Bazinul lui Neptun. Fac grătare pe terase și se angajează în grupuri de discuții, pe teme precum „diferența dintre generații". Ghizii poartă uniforme kaki și sunt tobă de informații: *2 144 de tufe de trandafiri în grădinile dlui. Hearst, 5 400 de volume în biblioteca privată a dlui. Hearst, s-a*

spus la un moment dat că dl. Hearst ar fi cumpărat aproape un sfert din totalitatea obiectelor de artă din lume, din 504 de genuri de artă. „Dacă ați fi fost oaspeții dlui. Hearst…“, repetau ei întruna. „Dacă ați fi fost oaspeții dlui. Hearst, ați fi cântat la pianul Wurlitzer înainte de cină. Dacă ați fi fost oaspeții dlui. Hearst, ați fi putut viziona un film după cină, și să stați efectiv în sala de proiecție alături de numele din distribuția filmului.“

Este o reverență care se extinde și asupra urmașilor Hearst, care rămân uneori la San Simeon, într-o casă de oaspeți de douăzeci de camere rezervată pentru uzul lor personal. „Dacă i-ați vedea, nu ați ghici cine sunt“, povestește ghidul, „se îmbracă la fel ca toată lumea“.

I-am ascultat mult timp pe ghizi și mi-a luat o vreme până să îmi dau seama la ce mă duce cu gândul tonul vocii lor. Și apoi am realizat: era tonul idolatrizării celor bogați care vine deseori la pachet cu democratizarea lucrurilor, cu uniformizarea. Eram însoțită de un copil, de o nepoată din Connecticut care nu auzise niciodată de San Simeon și căreia i-au plăcut mult florile, și bazinele de apă, și tavanele ornate, dar, pe când plecam, mi-am dat seama că ar fi fost probabil mai impresionată dacă doar ar fi zărit locul de pe Autostrada 1, cu porțile închise și castelul înălțându-se în zare. Odată ce un loc devine accesibil ochilor, din anumite puncte de vedere nu mai este accesibil imaginației.

1968

Despre cum e să fii neales de colegiul ales de tine

„Dragă Joan", începe scrisoarea, chiar dacă semnatarul nu mă cunoștea. Scrisoarea este datată 25 aprilie 1952 și zace deja de multă vreme într-un sertar din casa mamei mele, genul de sertar abandonat profețiilor de școală[14], orhideelor uscate și fotografiilor decupate din ziar cu opt domnișoare de onoare și două fete cu coșulețe de petale de flori asigurându-se că moneda de șase penny[15] se află la locul ei în pantoful miresei. Orice vor fi însemnat emoțional pentru mine orhideele uscate și imaginile cu mine ca domnișoară de onoare s-a dovedit a fi efemer, în schimb nu și scrisoarea cu pricina, care, cu excepția acelui „Dragă Joan", este șapirografiată.

Am scos scrisoarea de la naftalină ca material didactic pentru o verișoară de șaptesprezece ani care nu mai mănâncă și nu mai doarme din cauza emoțiilor așteptării răspunsurilor de la, așa cum insistă ea să le numească, colegiile ei predilecte. Iată ce spune scrisoarea:

> Comitetul de admitere m-a însărcinat să te informez că nu putem să dăm un răspuns favorabil aplicației tale de admitere la Universitatea Stanford. Chiar dacă ai îndeplinit baremul minim de cerințe, trebuie să te anunțăm cu regret că, din cauza numărului mare de candidați, Comitetul nu te poate include în grupul ce va fi admis. Comitetul și cu mine îți transmitem cele mai bune urări pentru continuarea cu succes a studiilor. Cu prietenie, Rixford K. Snyder, Director pentru admiteri.

Îmi amintesc limpede după-amiaza când am deschis scrisoarea. Am rămas paralizată pe hol citind-o și recitind-o, cu puloverul și cărțile căzute pe podea, încercând să interpretez cuvintele într-un mod mai puțin definitiv, formulările „nu putem să" și „răspuns favorabil" învârtindu-se prin fața ochilor mei până când enunțul a încetat să mai aibă vreun sens. Locuiam atunci într-o casă victoriană mare și întunecată și am avut o senzație acută și dureroasă că voi îmbătrâni în ea și că nu voi mai merge la școală nicăieri, fata bătrână din *Washington Square*. M-am dus sus, în camera mea, am încuiat ușa și am plâns câteva ore bune. O vreme m-am ascuns în dulap și mi-am îngropat fața într-un halat matlasat vechi, iar mai târziu, când umilința crudă a situației (toți prietenii mei care aplicaseră la Stanford fuseseră admiși) s-a diluat într-o melodramă mai suportabilă, m-am așezat pe marginea căzii și m-am gândit să înghit conținutul unui flacon de pastile expirate pe bază de codeină și aspirină. M-am și văzut la spital, cu capul într-un cort de oxigen și cu Rixford K. Snyder învârtindu-se în

jurul meu, deși cum avea să ajungă vestea la Rixford K. Snyder era o problemă a scenariului pe care nu reușeam să o rezolv nici măcar în timp ce număram pastilele.

Desigur că nu am luat pastilele. Am petrecut restul primăverii făcând pe rebela ursuză, dar moderată, pierzând vremea în tot felul de localuri drive-in, ascultându-i pe evangheliștii din Tulsa la radio, iar vara m-am îndrăgostit de cineva care visa să devină jucător profesionist de golf și am petrecut mult timp uitându-mă la el cum își exersează loviturile. Toamna am mers la un colegiu pregătitor câteva ore pe zi și am adunat creditele de care aveam nevoie ca să merg la Universitatea Berkeley din California. În anul următor, un prieten înscris la Stanford m-a rugat să-i scriu o lucrare despre *Nostromo* al lui Conrad și am făcut-o, iar el a luat nota zece. Eu am luat opt pentru aceeași lucrare prezentată la Berkeley, și spectrul lui Rixford K. Snyder a fost exorcizat.

Deci până la urmă totul s-a terminat cu bine, singura mea experiență în cea mai tipică confruntare a clasei de mijloc, copilul versus Comitetul de admitere. Dar asta se întâmpla în lumea benignă a Californiei din anul 1952 și mă gândesc că trebuie să fie mult mai dificil pentru copiii pe care îi cunosc acum, copii ale căror vieți sunt, de la vârsta de doi sau trei ani, o serie de pași programați pe muchie de cuțit, fiecare dintre ei trebuind să fie parcurși cu succes pentru a preîntâmpina orice scrisoare ca a mea, trimisă de vreun Rixford K. Snyder sau altul din lume. O cunoștință îmi spunea de curând că sunt nouăzeci de cereri pentru șapte locuri la grădinița unei școli costisitoare unde spera să își înscrie copilul de patru ani și era disperată pentru că niciuna dintre scrisorile de recomandare pentru copilul de patru ani nu menționa „interesul lui pentru artă". Dacă aș fi fost crescută sub această presiune, cred că aș fi luat pastilele în după-amiaza aceea de aprilie din 1952. Respingerea mea a fost diferită, umilința, personală: nicio speranță parentală nu depindea de faptul că sunt sau nu admisă la Stanford sau în altă parte. Desigur că mama și tata doreau să fiu fericită și desigur că erau de părere că fericirea implică în mod necesar împlinirea, dar ce însemna acea împlinire era treaba mea. Ideea lor despre valoarea lor și a mea nu era condiționată de unde mergeam eu la facultate și nici măcar dacă o făceam sau nu. Situația noastră socială era statică, iar problema școlilor „potrivite", în mod tradițional considerate necesare de către cei ce doreau să urce pe scara socială, nu se punea. Când tata a aflat că am fost respinsă la Stanford, a dat din umeri și mi-a oferit ceva de băut.

Mă gândesc la acest dat din umeri cu un mare sentiment de recunoștință de fiecare dată când îi aud pe unii părinți vorbind despre „șansele" copiilor lor. Ceea ce mă face să mă simt inconfortabil este impresia că ei confundă șansele copiilor cu cele proprii, cerându-i unui copil să obțină rezultate bune nu doar pentru el, ci pentru gloria tatălui și a mamei sale. Desigur că acum este mai greu să ajungi la facultate decât era pe vremuri. Desigur că sunt mai mulți copii decât locuri „dezirabile". Dar ne amăgim singuri dacă pretindem că școlile dezirabile sunt

doar pentru folosul copiilor. „Nu mi-ar păsa nici cât negru sub unghie că nu intră la Yale, dacă nu ar fi Vietnamul“, îmi spunea mai deunăzi un tată, fără să-și conștientizeze deloc infatuarea; ar fi fost răutăcios din partea mea să-i sugerez că și un student de la Long Beach State putea obține o amânare a ordinului de înrolare.

Să intri la facultate a devenit o afacere murdară, malignă prin consumul și deturnarea timpului, a energiei și a intereselor reale, aspectul nu neapărat cel mai puțin dăunător fiind felul cum se raportează copiii înșiși la problema în cauză. Vorbesc lejer și neplăcut despre „prima, a doua și a treia opțiune“, despre cum înscrierea la „prima opțiune“ (la Stephens, de pildă) nu reflectă cu adevărat prima lor opțiune (care ar fi fost Smith, dar consilierul lor le-a spus că șansele ar fi reduse, așa că de ce să mai „irosească“ aplicația?), fac calcule în legătură cu probabilitățile de respingere, variantele de „rezervă“, sporturile și activitățile potrivite pentru a „echilibra“ aplicația, jocurile de culise dacă sunt acceptați de a treia opțiune înainte de a primi răspunsul de la prima. Se pricep să plaseze o minciună nevinovată aici, o exagerare mică dincolo, câteva scrisori importante de la niște „nume“ pe care părinții lor de abia le cunosc. Am surprins conversații ale unor copii de șaisprezece ani a căror abilitate de autopromovare manipulativă era întrecută doar de cea a candidaților la marile burse literare.

Și desigur că nimic din toate acestea nu contează deloc, niciunul din aceste succese sau eșecuri timpurii. Mă întreb dacă nu am putea găsi o altă cale de a le transmite copiilor noștri asta, o cale de a nu grefa așteptările noastre peste ale lor, o cale de a-i lăsa să treacă singuri prin respingeri, revolte adolescentine ursuze și interludii cu jucători profesioniști de golf, fără să îi împingem cu forța de la spate. Să îți găsești locul la șaptesprezece ani e și așa destul de greu, chiar și fără să primești un scenariu gata scris de altcineva.

1968

---

14. Scrierea unor profeții de școală înaintea de terminarea unui ciclu școlar este un exercițiu de a ghici cine ce va ajunge la un moment dat în viitor. Unele clase își îngroapă profeția într-o capsulă a timpului și o dezgroapă după zece sau douăzeci de ani.

15. „Ceva vechi, ceva nou, ceva împrumutat, ceva albastru și... o monedă de șase penny în pantoful ei.“

Nancy cea drăguță

Nancy Reagan cea drăguță, soția guvernatorului Californiei, stă în sufrageria casei sale închiriate de pe strada 44 din Sacramento, ascultându-l pe un reporter de televiziune care îi explică ce urmează să facă. Îl ascultă cu mare atenție. Nancy Reagan este o foarte bună ascultătoare. Echipa de televiziune dorește s-o urmărească, îi spune reporterul, în timp ce ea face exact ce ar face acasă într-o dimineață obișnuită de marți. Din moment ce mă aflu și eu acolo, s-o urmăresc în timp ce face exact ce ar face acasă într-o dimineață obișnuită de marți, părem să fim cu toții pe punctul unor granițe istorice ale presei: reporterul și cei doi cameramani o urmăresc pe Nancy Reagan urmărită de mine sau eu o pot urmări pe Nancy Reagan urmărită de cei trei ori unul dintre cameramani poate da un pas înapoi și face un studiu de *ciné-verité* al celorlalți dintre noi urmărindu-i și fiind urmăriți unul de celălalt. Am avut senzația acută că suntem pe cale de a descoperi ceva revelator, adevărul despre Nancy Reagan în douăzeci și patru de cadre pe secundă, dar reporterul de televiziune a ales să treacă cu vederea natura specială a momentului. A propus să o urmărim pe Nancy Reagan culegând niște flori din grădină.

— Este ceva ce ați face oricum, nu e așa? a întrebat el.

— Chiar așa este, a răspuns cu însuflețire Nancy Reagan.

Nancy Reagan spune aproape orice cu însuflețire, poate din cauza faptului că a fost timp de câțiva ani actriță și are obiceiul debutantelor de a investi cea mai banală replică cu o încărcătură dramatică mult mai mare decât s-ar impune pentru o zi de marți obișnuită pe strada 44 din Sacramento.

— De fapt, a adăugat ea, cu aerul cuiva pe cale de a dezvălui o surpriză plăcută, de fapt, chiar îmi trebuie niște flori.

Ne-a zâmbit tuturor, iar eu i-am zâmbit înapoi. Cu toții zâmbiserăm destul de mult în acea dimineață.

— Iar apoi, a spus reporterul gânditor, inspectând masa din sufragerie, chiar dacă aveți deja un aranjament floral foarte frumos, am putea pretinde că dumneavoastră aranjați, cum ar veni, florile în vază.

Ne-am mai zâmbit încă o dată unul altuia, apoi Nancy Reagan a pornit hotărâtă spre grădină, înarmată cu un coș decorativ din răchită cu diametrul de vreo 15 cm.

— Mă scuzați, doamnă Reagan, a strigat reporterul în urma ei, pot să vă întreb ce flori veți alege?

— Păi, nu știu, a spus ea, oprindu-se cu coșul în mână pe o treaptă a

grădinii.

Scena se desfășura după propria ei coreografie.

— Credeți că ați putea folosi rododendroni?

Nancy Reagan s-a uitat cu un ochi critic la tufa de rododendron. Apoi s-a întors către reporter și i-a zâmbit.

— Știți că acum există un trandafir care se cheamă Nancy Reagan?

— Ăăă, nu, nu știam, a zis el.

— E foarte drăguț, are o culoare așa... un fel de corai.

— Și... trandafirul Nancy Reagan e ceea ce ați culege acum?

Un hohot cristalin de râs.

— Cu siguranță l-aș culege. Dar nu l-aș *folosi*.

Pauză.

— *Pot* să folosesc rododendronul.

— Foarte bine, a spus reporterul. Prea bine. Acum o să vă pun o întrebare și, dacă ați putea să culegeți un boboc în timp ce răspundeți la ea...

— Să culeg un boboc, a repetat Nancy Reagan, ocupându-și locul în fața tufei de rododendron.

— Să tragem o dublă pe sec, a spus unul dintre cameramani.

Reporterul s-a uitat la el.

— Pe sec... adică vrei ca ea să se prefacă că ar culege bobocul?

— Da, să mimeze culesul, a răspuns cameramanul, să-l mimeze.

Vă spun toate acestea pentru că ori de câte ori mă gândesc acum la Nancy Reagan, mă gândesc la ea așa cum rămăsese atunci, cadrul acela oprit în loc, cu Nancy Reagan cea drăguță pe punctul de a culege o floare de rododendron prea mare pentru coșul ei decorativ de răchită cu diametrul de 15 cm. Nancy Reagan avea un zâmbet plin de bunăvoință, zâmbetul unei soții bune, al unei mame bune, al unei gazde bune, zâmbetul cuiva care a crescut în puf și a mers la Colegiul Smith, al cărei tată este un neurochirurg eminent (descrierea tatălui său din ediția 1966–67 a *Who's Who* e cu nouă rânduri mai lungă decât cea a soțului ei) și al cărei soț este definiția Băiatului bun, ca să nu mai zicem și guvernator al Californiei, zâmbetul cuiva ce pare să interpreteze visul femeii americane din clasa de mijloc, de pe la 1948. Cadrul pentru acest vis era construit perfect, fiecare detaliu, corect. Acolo, în casa închiriată de pe strada 44, pe cutiile albe de chibrituri scria VILĂ executivă, dar nu era greu să-ți imaginezi că pe ele ar fi scris NANCY ȘI RONNIE, iar pe măsuța de cafea din sufragerie se aflau exact revistele perfecte pentru viața înfățișată aici: *Town & Country*, *Vogue*, *Time*, *Life*, *Newsweek*, *Sports Illustrated*, *Fortune*, *ARTnews*. Mai erau și cei doi câini, Lady și Fuzzy, și cei doi copii, Pattie și Ronnie. Despre Pattie, de cincisprezece ani, ni s-a spus că are o fire artistică și că merge la o școală cu internat în Arizona. Ronnie, de zece ani, e un băiat obișnuit și urmează o școală privată în Sacramento. I se mai spune și „Căpitanul". Toți de pe platou zâmbesc, secretara, paznicul,

bucătăreasa, grădinarii. Și acolo, în grădină, Nancy Reagan zâmbește și ea, gata să culeagă floarea de rododendron.

— Oh, nu, nu, *nu*, îi spune ea reporterului, care pare să-i fi pus o întrebare. Relația cu prietenii noștri nu s-a schimbat deloc.

Se uită cu atenție la coș.

— Dacă ar fi fost o schimbare, ei bine, nu s-ar fi putut numi prieteni. Prietenii tăi sunt... *prietenii* tăi.

Mai târziu în aceeași zi, Nancy Reagan a cules și a aranjat florile de rododendron de câteva ori, iar echipa de televiziune a plecat. Nancy Reagan mi-a arătat camera de jocuri, unde guvernatorului, Căpitanului și unor funcționari de stat le place să se joace cu trenulețe electrice. Mi-a arătat originalele schițelor pentru niște benzi desenate din *Peanuts*, pe care Charles Schulz i le-a dăruit guvernatorului după ce acesta a declarat o zi omagială „Suntem fericiți să-l avem pe Charles Schulz ca rezident al Californiei". Mi-a arătat o fotografie cu guvernatorul călare pe un cal.

— Calul său, Nancy D, a spus ea gânditoare... a murit chiar în ziua în care ne-am mutat în Sacramento.

Mi-a spus că guvernatorul nu se machiază niciodată, că nu o făcea nici măcar pe vremea când juca în filme, și că politica este mai complicată decât industria filmului, pentru că nu mai ai studioul care să te protejeze. Am mers în centru și mi-a arătat cum a înlocuit tapițeriile vechi de piele de la Capitoliul de stat („sumbre, oribile, ponosite") cu țesături bej și a acoperit pardoselile cu covoare într-o nuanță plăcută de verde.

— Pentru un bărbat este important să aibă un loc de muncă plăcut, mi-a dat ea un sfat de viață.

Mi-a arătat borcanul de farmacie cu dropsuri de pe biroul guvernatorului, borcan pe care avea grijă să-l umple mereu. Mi-a arătat cum le salută pe Cercetașe atunci când se întâlnește cu ele pe holurile de la Capitoliu.

Mi-a arătat toate aceste lucruri, iar acum suntem înapoi în sufrageria casei închiriate de pe strada 44, așteptându-l pe Căpitan să se întoarcă de la școală. Întoarcerea Căpitanului de la școală este, mi s-a spus, momentul central al zilei pentru Nancy Reagan.

Căpitanul trebuie să sosească la 3:20. Merge la o școală privată și vine acasă într-o mașină cu mai mulți copii. În ziua aceea, Ronald Azavedo, un ofițer al Patrulei statele de autostradă, pus la dispoziția soților Reagan, conduce mașina cu copii. Mai așteptăm o vreme, dar nu auzim nimic pe alee. Nancy Reagan merge sus și trage cu urechea o secundă.

— Cred că s-a strecurat pe ușa din spate, zice. Ronnie? Ronnie?

Ronnie nu pare să aibă de gând să-și facă apariția.

— Paaa, se aude de undeva.

— Intră o clipă, Ronnie.

— Hei, zice, băgând capul pe ușă.

— Cum stă Chuck cu răceala? întreabă Nancy Reagan.

— Chuck nu e răcit.

— Chuck nu e răcit?

— Nu. Bruce și-a pus aparat dentar.

— Bruce și-a pus aparat dentar, repetă Nancy Reagan.

— Pa, zice Căpitanul.

— Pa, zic eu.

Nancy Reagan îmi zâmbește radioasă și îl cheamă pe Ronald Azavedo să mă ducă cu mașina înapoi în centru.

— Nu cred în ideea de mamă absentă, mi se adresează mie. Pur și simplu nu cred.

1968

Taţi, fii, Vulturi ţipători[16]

— Sper că nu crezi despre mine că sunt vreun soi de hipiot, mi-a zis bărbatul cu care stăteam de vorbă în Sala regală a Hotelului Stardust de pe Bulevardul Las Vegas din Las Vegas, Nevada. Mi-am lăsat, pur şi simplu, barba să crească.

Pe ecusonul lui scria că îl cheamă Skip Skivington. Avea probabil vreo patruzeci de ani şi un pic, fusese la Bastogne în 1944 cu Divizia 101 aeropurtată, avea o voce blândă, care părea să se scuze, şi nu crezusem deloc că ar fi vreun hipiot. Era prima seară a celei de-a douăzeci şi treia reuniuni anuale a Diviziei 101 aeropurtate, ce avea loc într-un weekend la Las Vegas, nu cu mult timp în urmă. Afară cerul de vară târzie dogorise toată ziua şi toată noaptea, dar înăuntru era mereu răcoare, în încăperile acoperite cu mochetă, iar aici, în Sala regală a Stardustului, alături de un număr mare de neveste şi de câţiva copii, erau vreo două sute de supravieţuitori ai bătăliilor din Normandia, Bastogne şi ai Ofensivei din Ardeni. Venisem de la Los Angeles ca să îi întâlnesc şi i-am recunoscut imediat în momentul în care am intrat în barul de la Stardust şi am văzut câţiva bărbaţi în cămăşi sport şi berete militare.

— Aşteaptă o clipă, a zis unul dintre ei, să termin băutura asta.

După-amiaza rezervaseră piscina de la Stardust pentru o petrecere cu bere, iar acum, la cină, stăteau la rând la bufet (friptură de vită, şuncă, salată de varză, sfeclă coaptă, roşii, brânză americană şi rulouri), îşi umpleau farfuriile şi căutau din ochi o masă, zornăind insignele ce fuseseră codul de identificare al diviziei în Ziua Z.

— Generale McAuliffe! Generale! striga un bărbat cu riduri şi beretă militară, în timp ce îşi croia drum printre mese de mână cu un copil mic, de vreo doi-trei ani. Uită-te la băiatul ăsta. Vreau doar să ţi-l arăt pe băiatul meu.

Deja toată lumea îşi găsise nişte prieteni şi o masă, dar Skip Skivington mai rămânea încă cu mine. Îmi povestea despre fiul său. Fiul său, îmi spunea, era dat dispărut în Vietnam încă de la Ziua Mamei. Nu am ştiut ce să răspund, dar, întrucât Skip Skivington era încă în serviciul activ al Asociaţiei de aeropurtate, l-am întrebat dacă şi fiul său făcea parte din Divizia 101. Tatăl m-a privit şi apoi şi-a întors privirea în altă parte.

— L-am convins să nu o facă, a zis într-un târziu.

Şi-a dus mâna la buzunarul sacoului şi a scos o tăietură din ziar, păstrată într-un plastic transparent, o relatare despre fiul său: unde a făcut liceul, anunţul că a fost dat dispărut, ultima acţiune la care a fost văzut. Era şi o fotografie a băiatului, cu faţa de abia distingându-se pe hârtia tipărită, un băiat blond de

optsprezece ani, stând pe o stâncă și zâmbind. I-am înapoiat bucata de hârtie lui Skip Skivington și, înainte să o pună din nou în buzunar, s-a mai uitat o dată lung la ea, a îndreptat o îndoitură imaginară, cercetând fragmentul de ziar de parcă acesta ar fi deținut vreun răspuns.

Figura ștearsă a băiatului și cea clară a tatălui mi-au rămas în minte toată seara, tot weekendul, și poate că fețele lor au fost cele care au făcut ca acele ultime zile în Las Vegas să pară atât de încărcate de întrebări nerostite, de ambiguități vag percepute. În general, reuniunea era o ocazie de veselie. Soțiile se îmbrăcaseră frumos și tuturor le plăcea Las Vegasul, fiind de acord că era cel mai bun loc pentru reuniune:

— Am fost la toate reuniunile de până acum și nu am văzut niciodată atât de mulți băieți ca aici, în Vegas. Vegasul e clar cel mai bun loc în care s-o organizăm.

Iar spectacolul de revistă de la Stardust Lido era… e drept că sânii goi erau un pic prea mult, dar fetele erau niște scumpe și totul era făcut cu mult bun-gust, mai ales secvența de patinaj, o adevărată capodoperă. Urmau să aibă loc ceremonii, Mame de Aur, precum doamna C.J. (mama) Miller, de premiat. Se alegea un nou președinte al asociației.

— Mulțumesc, Bernie, membru al Vulturilor țipători, a spus noul președinte, băieților din Divizia 101, nevestelor noastre, prietenilor noștri, mamelor noastre de Aur.

Se organiza și un dejun oficial al soțiilor, într-un apartament pus special la dispoziția lor.

— O să mă învârt prin hotel până după-amiază. Nu mă *apropii* de camera aia înainte de ora două, îmi spunea cineva cu care povesteam.

Se proiectau filme cu armata și am stat în întunericul răcoros alături de câteva soții și am aflat noutăți despre viitorul Comandamentului armat, despre funcțiile Intendenței. Soțiile își scoseseră pantofii din picioare și își făceau ordine printre borderourile de hârtie din poșete.

— Fără să pun la socoteală mărunțișul de la aeroport, spunea una dintre ele, am pierdut douăzeci și șapte de dolari ieri și am câștigat doisprezece astăzi. Nu e rău, ăsta e *netul*.

Erau telegrame de trimis celor din Divizia 101 aflați în Vietnam („Faceți să se audă țipătul Vulturului, băieți!“) și telegrame de citit, de la Hubert Humphrey („Nu suntem o națiune care și-a pierdut drumul, ci o națiune care caută un drum mai bun“). Era chiar și o cameră pentru adolescenți, unde o mână de copii stăteau pe niște scaune pliabile și se holbau la un pian Wurlitzer într-o stare de posăceală plictisită.

Mai erau, de asemenea, discursurile. A venit Maxwell Taylor, care a subliniat asemănările dintre Ofensiva din Ardeni și Ofensiva Tet.

— Prin felul cum au fost raportate aceste lucruri, mulți dintre cei de acasă trăiau cu impresia că pierdem în Ardeni, așa cum mulți au astăzi impresia că...

A venit un colonel din Vietnam, adus special cu avionul pentru a-i asigura

pe invitați că operațiunile erau caracterizate de entuziasm, de hotărâre neabătută, că:

— Băieții din Vietnam sunt exact așa cum eram și eu, și voi, acum douăzeci, douăzeci și cinci de ani.

A venit Gen. Anthony McAuliffe, cel care a zis „niște nebuni", atunci când germanii au cerut capitularea la Bastogne, și a spus că va fi alături de grupul care va merge anul viitor în Olanda pentru comemorarea celei de-a 25-a aniversare a invaziei europene.

— Îi vom vizita pe prietenii noștri olandezi, a spus, și vom redeștepta amintirile marii aventuri pe care am trăit-o acolo.

Iată, desigur, asta era. Trăiseră, într-adevăr o mare aventură și majoritatea celor din încăpere avuseseră nouăsprezece sau douăzeci de ani pe atunci, supraviețuiseră și se întorseseră acasă, soțiile lor dăduseră naștere fiilor lor, iar acum acești fii aveau nouăsprezece, douăzeci de ani și poate că nu mai era așa o mare aventură de data asta. Poate că era greu să dai menținerii poziției într-un sat sau două vietnameze același aer de importanță pe care l-au dat ei eliberării Europei. În seara cu discursurile, am stat lângă un bărbat pe nume Walter Davis și soția lui, o femeie cu fața blândă, într-o rochie neagră simplă. Walter Davis a fost parașutat în Olanda în 1944, iar acum lucra pentru Metropolitan Life în Lawndale, California. Aveau trei copii, o fiică de optsprezece ani, un fiu de paisprezece și încă o fiică de trei. Era o fată olandeză cu noi la masă și doamna Davis a rugat-o să scrie un mesaj în flamandă pentru fiul ei.

— Eddie e la vârsta când e pasionat de tot ce făcea tatăl său când era adolescent, vrea să știe totul despre război și despre Olanda, a spus doamna Davis.

Am povestit o vreme și eu am adus vorba, întrucât fețele lor îmi rămăseseră în minte, că am întâlnit pe cineva al cărui fiu era dat dispărut în Vietnam. Un timp, Walter Davis nu a spus nimic.

— Nu mă gândeam la moarte atunci, a zis brusc după ceva timp. Acum văd lucrurile un pic diferit. Atunci nu vedeam situația din punctul de vedere al părinților. Aveam optsprezece, nouăsprezece ani. Am vrut să merg, nu suportam ideea să nu merg. Am apucat să văd Parisul, Berlinul, locuri despre care doar auzisem, dar nici nu visam să le văd. Acum am un băiat... ei bine, în patru ani poate va trebui și el să plece.

Walter Davis a desfăcut o chiflă, a uns-o cu grijă cu unt și a pus-o din nou jos, neatinsă.

— Acum văd lucrurile un pic diferit, a spus.

1968

---

16. Numele Diviziei 101 aeropurtate.

De ce scriem

Desigur că titlul acestei prelegeri este furat de la George Orwell. Unul dintre motivele pentru care am făcut-o este pentru că mi-a plăcut cum sună: de ce scriem. Avem aici trei cuvinte scurte, lipsite de ambiguitate, care au ceva în comun, iar acesta este:

e

e-ul

eul.[17]

În multe privințe, scrisul este actul proclamării sinelui, al impunerii cuiva asupra altora, înseamnă să spui *ascultă-mă, vezi lucrurile ca mine, schimbă-ți părerea*. Poți să-i maschezi cât vrei agresivitatea sub văluri de propoziții subordonate, de modalizatori și condițional optative, de elipse și eufemisme — prin toate mijloacele care mai degrabă lasă să se înțeleagă decât susțin cu tărie, care mai degrabă fac aluzie decât afirmă —, dar nu ai cum să eviți realitatea că așternerea cuvintelor pe hârtie este o tactică de intimidare ascunsă, o invaziune, o impunere a sensibilității scriitorului în cel mai intim spațiu al cititorului.

Am furat titlul nu doar pentru că suna bine, ci pentru că părea să rezume, fără nimic sforăitor, tot ceea ce am să vă spun. Ca mulți alți scriitori, „subiectul" ăsta e tot ce am, doar „zona" asta: actul scrisului. Nu pot să vă dau raportul de pe niciun alt front. Pot să am și alte interese. Mă „interesează", de exemplu, biologia marină, dar nu m-aș amăgi singură crezând că ați veni să mă vedeți vorbind despre asta. Nu sunt o erudită. Nu sunt nici măcar o intelectuală, ca să nu mai spun că, atunci când aud cuvântul „intelectual", îmi vine să scot pistolul, dar numai ca să declar război ideilor abstracte. În anii când studiam la Berkeley, am încercat, cu un soi de energie postadolescentină disperată, să obțin niște vize temporare în lumea ideilor, să-mi făuresc o minte capabilă să opereze cu abstractul.

Pe scurt, am încercat să gândesc. Nu am reușit. Atenția mea vira inexorabil spre detaliu, spre tangibil, spre ceea ce era în general considerat, de toți cei pe care îi cunoșteam atunci și, de altfel, de toți cei pe care i-am cunoscut de atunci încoace, periferic. Încercam să reflectez la dialectica hegeliană și mă trezeam gândindu-mă în schimb la părul înflorit din fața ferestrei mele și la felul cum picau petalele pe podeaua mea. Încercam să citesc teorie lingvistică și mă trezeam întrebându-mă în schimb dacă sunt aprinse luminile sus pe deal, la Bevatron[18].

Când spun că mă întrebam dacă sunt aprinse luminile la Bevatron, ați putea crede imediat, mai ales dacă aveți cea mai mică legătură cu lumea ideilor, că priveam Bevatronul ca pe un simbol politic, că mă gândeam, cu alte cuvinte, la complexul industrial militar și la rolul său în comunitatea academică, dar v-ați înșela. Mă întrebam doar dacă erau aprinse luminile la Bevatron și la cum arată. Un simplu fapt fizic.

Nu mi-a fost ușor să termin școala la Berkeley, nu din cauza acestei neputințe de a opera cu ideile — studiam engleza și mă descurcam la fel de bine ca oricine altcineva să identific imaginarul casă-grădină din *Portretul unei doamne*, „imaginarul" fiind prin definiție categoria de specific care îmi atrăgea atenția —, ci, pur și simplu, pentru că am neglijat să urmez un curs despre Milton. Aveam nevoie de o notă până la sfârșitul acelei veri și departamentul de Engleză a acceptat într-un final să îmi recunoască competența în Milton dacă veneam în fiecare vineri de la Sacramento și țineam o prelegere despre cosmologia *Paradisului pierdut*. În unele zile de vineri, luam autobuzul Greyhound, în altele, trenul City of San Francisco al companiei Southern Pacific, pe ultimul tronson al călătoriei sale transcontinentale. Nu mai știu să vă spun dacă Milton punea soarele sau pământul în centrul universului său din *Paradisul pierdut*, întrebarea-cheie care a frământat cel puțin un secol de gândire și o temă pe marginea căreia am scris zece mii de cuvinte în vara aceea, dar îmi aduc încă aminte râncezeala caracteristică a untului din vagonul-restaurant al trenului City of San Francisco și felul în care geamurile fumurii ale autobuzului Greyhound învăluiau rafinăriile de petrol din zona strâmtorii Carquinez într-o lumină cenușie și misterios de sinistră. Pe scurt, atenția mea s-a îndreptat dintotdeauna spre periferie, spre ceea ce puteam să văd, să gust și să pipăi, spre unt și spre autobuzul Greyhound. Pe parcursul acelor ani, călătoream cu un pașaport fals, despre care știam că nu ar rezista unei inspecții serioase: știam că nu sunt rezidenta legitimă a niciunei lumi a ideilor. Știam că nu pot să gândesc. Tot ce știam atunci era ce nu puteam să fac. Tot ce știam atunci era ce nu sunt și mi-a luat mulți ani să descopăr ce sunt.

Adică scriitoare.

Prin asta nu vreau să spun scriitoare „bună" sau scriitoare „proastă", ci pur și simplu scriitoare: o persoană care își petrece orele cele mai intense și mai incitante ale zilei aranjând cuvinte pe bucăți de hârtie. Dacă totul ar fi fost în ordine cu acreditările mele, nu aș fi devenit scriitoare. Dacă aș fi fost binecuvântată să îmi pot folosi, fie și limitat, mintea, nu aș mai fi avut niciun motiv să scriu. Scriu doar din motivul de a afla ce gândesc, la ce mă uit, ce văd și ce înseamnă. Ce îmi doresc și de ce mă tem. De ce rafinăriile de petrol din zona strâmtorii Carquinez mi se păreau sinistre în vara lui 1956? De ce luminile de noapte de la Bevatron au ars în mintea mea timp de douăzeci de ani? *Ce se întâmplă în aceste imagini din mintea mea?*

Când vorbesc despre imagini din mintea mea, mă refer în mod special la imagini care au un contur difuz. Se găsea pe vremuri în orice carte elementară de

psihologie o ilustrație ce înfățișa o pisică desenată de un pacient în stadii variate de schizofrenie. Pisica asta avea un contur difuz. Puteai vedea structura moleculară destrămându-se pe toate părțile pisicii: pisica devenea fundal și fundalul, pisică, totul interacționa, aveau loc schimburi de ioni. Oamenii care iau substanțe halucinogene descriu aceeași percepție a obiectelor. Nu sunt schizofrenică, nici nu iau halucinogene, dar anumite imagini au pentru mine un contur difuz. Priviți cu atenție și nu se poate să nu-l vedeți. Este acolo. Nu poți să te gândești prea mult la imaginile astea care se dispersează. Stai în banca ta și le lași să se developeze. Stai liniștit. Nu vorbești cu mulți oameni, îți păzești sistemul nervos de un scurtcircuit și încerci să localizezi pisica în conturul difuz, gramatica în imagine.

Așa cum zic „difuz" în sensul literal, zic și „gramatică" în sens literal. Gramatica este un pian la care cânt după ureche, din moment ce se pare că am lipsit de la școală în anul când s-a vorbit despre reguli. Tot ce știu despre gramatică este puterea ei infinită. Modificarea structurii unei propoziții schimbă sensul acelei propoziții, la fel de definitiv și de inexorabil precum poziția aparatului de fotografiat schimbă sensul obiectului fotografiat. Mulți oameni se pricep în ziua de astăzi la unghiurile aparatului de fotografiat, însă nu atât de mulți la propoziții. Aranjamentul cuvintelor contează, iar aranjamentul pe care îl cauți se află în imaginea din mintea ta. Imaginea dictează aranjamentul. Imaginea dictează dacă va fi o frază cu propoziții subordonate, o frază ce se termină abrupt sau se stinge încet, lungă sau scurtă, activă sau pasivă. Imaginea îți spune cum să aranjezi cuvintele, iar aranjamentul cuvintelor îți spune ție sau îmi spune mie ce se întâmplă în imagine. *Nota bene*:

Îți spune ție.

Nu tu spui.

Dați-mi voie să vă arăt ce vreau să spun prin imagine din minte. Am început *Play It as It Lays* așa cum am început toate romanele mele, fără niciun fel de idee despre „personaje", despre „desfășurarea acțiunii", nici măcar despre „intrigă". Aveam doar două imagini în minte, la care voi reveni imediat, și o intenție tehnică, și anume să scriu un roman atât de eliptic și de rapid încât să se termine înainte să îți dai seama, un roman atât de fugitiv încât aproape să nu existe pe pagină. Cât despre imagini: prima era a spațiului alb. A spațiului gol. Aceasta era clar imaginea care dicta intenția narativă a cărții — o carte în care orice s-ar fi întâmplat trebuia să se întâmple în afara paginii, o carte „albă", la care cititorul va trebui să adauge propriile sale coșmaruri —, dar imaginea asta nu îmi spunea nicio poveste, nu-mi sugera nicio situație. O făcea a doua imagine. A doua imagine a fost ceva la care am asistat în realitate. O femeie tânără cu părul lung și o rochie albă, scurtă, cu spatele și umerii goi, a trecut prin cazinoul de la Riviera din Las Vegas la ora unu dimineața. L-a traversat singură și a ridicat receptorul unui telefon fix din capătul celălalt al sălii. Am urmărit-o pentru că am auzit cum a primit un mesaj pe pager și am recunoscut-o: era o actriță de importanță

minoră pe care o știam din vedere din Los Angeles, unde o văzusem în locuri precum Jax și o dată în sala de așteptare a unui ginecolog de la Clinica Beverly Hills, deși nu am vorbit niciodată cu ea. Nu știam nimic despre ea. Cine i-a trimis mesajul? De ce e aici primind mesaje? Cum a ajuns mai exact în situația asta? Acest moment din Las Vegas a fost exact cel în care *Play It as It Lays* a început să mi se povestească, chiar dacă episodul apare doar tangențial în roman, în capitolul care începe în felul următor:

> Maria a făcut o listă cu lucrurile pe care nu le-ar face niciodată. Niciodată nu s-ar învârti singură prin Sands sau Ceasar[19] după miezul nopții, nu ar dansa dansuri de societate la o petrecere, nu ar practica sadomasochismul decât dacă asta ar fi alegerea ei, nu ar împrumuta blănuri de la Abe Lipsey, nu ar împărți cărțile de joc. Nu ar plimba niciodată în brațe un Yorkshire în Beverly Hills.

Așa începe capitolul și așa se și termină, ceea ce ar putea da un indiciu despre ce înțeleg prin „spațiu alb".

Îmi amintesc imaginile pe care le aveam în minte când am început romanul pe care tocmai l-am terminat, *A Book of Common Prayer*. De fapt, una dintre aceste imagini era chiar a Bevatronului pe care l-am pomenit mai devreme, chiar dacă mi-ar fi fost aproape imposibil să spun o poveste în care să figureze energia nucleară. Alta era cea a unei fotografii din ziar cu un Boeing 707 deturnat, arzând în flăcări în deșertul din Orientul Mijlociu. Alta era priveliștea nocturnă de la fereastra unei camere unde am petrecut la un moment dat o săptămână cu febră paratifoidă, o cameră de hotel de pe coasta columbiană. Soțul meu și cu mine ajunseserăm pe coasta columbiană ca așa-ziși reprezentanți ai Statelor Unite la un festival de film (îmi amintesc că tot invocam numele lui Jack Valenti, ca și cum repetarea lui m-ar fi făcut bine). Nu era un loc potrivit unde să faci febră, nu doar pentru că indispoziția mea era supărătoare pentru gazde, dar și pentru că în fiecare noapte generatorul hotelului murea. Luminile se stingeau. Liftul se oprea. Soțul meu mergea seara la evenimente, inventând scuze pentru mine, iar eu rămâneam singură în întuneric, în camera de hotel. Îmi amintesc că stăteam la fereastră încercând să sun la Bogotá (telefonul părea să meargă după același principiu ca și generatorul), priveam cum se pornește vântul de noapte și mă întrebam ce caut eu la unsprezece grade mai jos de Ecuator cu o febră de 39,5 grade. Priveliștea de la fereastra aceea apare în *A Book of Common Prayer*, ca și avionul în flăcări, deși niciuna din aceste imagini nu îmi spunea povestea de care aveam nevoie.

Imaginea care a făcut-o, imaginea cu contur difuz, care lega celelalte imagini, era cea a aeroportului din Panama la 6 dimineața. Am fost o singură dată în acest aeroport, într-un avion spre Bogotá care s-a oprit o oră ca să alimenteze, dar felul cum arăta în dimineața aceea s-a suprapus peste tot ce am văzut până în ziua când am terminat *A Book of Common Prayer.* Am trăit în aeroportul acela timp de câțiva ani. Simt aerul fierbinte care m-a lovit când am coborât din avion, văd

căldura ridicându-se deja din asfalt la 6 dimineața. Simt pe picioare fusta jilavă și mototolită. Simt asfaltul topit lipindu-mi-se de sandale. Îmi amintesc coada uriașă, încremenită a avionului Pan American suspendată la capătul pistei. Pot să vă spun că îmi amintesc o anumită femeie din aeroport, o americancă, o *norteamericana*, o *norteamericana* slabă, de vreo patruzeci de ani, purtând un smarald pătrat mare în loc de verighetă, deși nu era nicio astfel de femeie acolo.

Am pus-o eu în aeroport mai târziu. Am inventat-o, așa cum am inventat mai târziu o țară în care să pun aeroportul și o familie care conducea țara. Femeia asta din aeroport nu ia niciun avion și nici nu a venit să ia pe cineva. Comandă un ceai în cafeneaua aeroportului. De fapt, nu comandă pur și simplu un ceai, ci insistă ca apa să fie fiartă în fața ei timp de douăzeci de minute. Ce caută femeia asta la aeroport? De ce nu merge nicăieri, unde a fost? De unde are smaraldul acela? Ce derapaj, ce disociere o face să creadă că dorința ei de a vedea apa fiartă ar putea prevala?

> A tot fost într-un aeroport sau altul în ultimele patru luni, poți vedea asta după vizele din pașaportul său. Toate aeroporturile unde pașaportul lui Charlotte Douglas a fost ștampilat arătau la fel. Uneori la intrare scria *BIENVENIDOS*, alteori, *BIENVENUE*, în unele locuri aerul era fierbinte și umed, în altele, fierbinte și uscat, dar, în fiecare din aceste aeroporturi, pereții în culori pastelate erau decojiți și pătați, praful de pe pista de decolare, plin de resturile fuzelajelor unor Fairchild F-22 dezasamblate, iar apa trebuia să fie fiartă.
>
> Știam de ce merge Charlotte la aeroport, chiar dacă Victor nu știa.
> Mă pricepeam la aeroporturi.

Rândurile acestea apar pe la mijlocul cărții, dar le-am scris în a doua săptămână de lucru la roman, cu mult înainte să am idee pe unde fusese Charlotte Douglas și de ce mergea în aeroporturi. Până să scriu aceste rânduri, nu mă gândisem la niciun personaj pe nume Victor: nevoia de a pomeni un nume, numele de Victor, s-a născut în timp se scriam fraza. Știam de ce merge Charlotte la aeroport suna incomplet. Știam de ce merg*e Charlotte la aeroport, chiar dacă Victor nu știa* avea mai multă forță narativă. Dar cel mai important e că, înainte să scriu aceste rânduri, nu știam cine sunt „eu", cine spune povestea. Intenționasem până în acel moment ca acest „eu" să nu fie altceva decât vocea naratorului, un narator omniscient din secolul al XIX-lea. Și iată ce a ieșit:

„Știam de ce merge Charlotte la aeroport, chiar dacă Victor nu știa".

„Mă pricepeam la aeroporturi."

Acest „eu" nu era vocea unui autor de-al meu. Acest „eu" era cineva care, nu doar că știa de ce merge Charlotte la aeroport, dar îl cunoștea și pe un anumit Victor. Cine era Victor? Cine era naratorul? De ce îmi spunea mie naratorul povestea aceasta? Dați-mi voie să vă spun de ce scriu scriitorii: dacă aș fi știut răspunsul la oricare dintre aceste întrebări, nu ar mai fi fost deloc nevoie să scriu

vreun roman.

17. În limba engleză, cele trei cuvinte din titlul eseului *Why I Write* au în comun sunetul [ai], care desemnează și pronumele personal la persoana I, singular.

18. Bevatron, acceleratorul de particule de la Laboratorul Național Lawrence Berkeley, operațional din 1954.

19. Cazinouri din Las Vegas.

Cum se spun poveștile

În toamna lui 1954, pe când aveam nouăsprezece ani și eram în primul meu an la Berkeley, am fost una dintre, probabil, duzina de studenți acceptați la cursul de engleză 106A al regretatului Mark Schorer, un fel de „atelier al scriitorilor" care se întruneau pentru discuții de trei ori pe săptămână și pentru care fiecare student trebuia să scrie, pe parcursul semestrului, cel puțin cinci povestiri. Nu erau primiți auditori din exterior. Se vorbea cu voce scăzută. Engleză 106A era văzut în general, în toamna lui 1954, ca un fel de experiență sacră, o inițiere în lumea gravă a scriitorilor adevărați, iar eu îmi aduc aminte că fiecare întâlnire îmi stârnea o emoție intensă și groază. Mi-i amintesc pe toți ceilalți participanți la curs ca fiind mai maturi și mai înțelepți decât speram eu să devin vreodată (nu mi-a trecut deloc prin cap că nu durează o veșnicie să ai nouăsprezece ani). Și nu doar mai maturi și mai înțelepți, dar mai experimentați, mai independenți, mai interesanți, mai posedați de un trecut exotic: mariaje și rupturi ale mariajelor, bani și lipsa banilor, sexualitate, politică și Adriatica la răsărit; genul de lucruri care, nu doar că erau apanajul vieții adulte, dar, ceea ce era mai important pentru mine, puteau fi transsubstanțiate în cinci povestiri. Îmi aduc aminte de un troțkist care avea pe atunci vreo patruzeci de ani. Îmi aduc aminte de o femeie ce locuia într-o mansardă luminată doar de lumânări împreună cu un bărbat care umbla desculț și cu un câine alb, imens. Îmi amintesc discuțiile de la curs despre întâlniri cu Paul și Jane Bowles, incidente legate de Djuna Barnes, anii petrecuți la Paris, în Beverly Hills, în Yucatán, în Lower East Side din New York, în Golful Repulse sau pe morfină. Eu petrecusem șaptesprezece din cei nouăsprezece ani ai mei în Sacramento, iar ceilalți doi într-un cămin Tri Delta de pe strada Warring din Berkeley. Nu îi citisem niciodată pe Paul sau pe Jane Bowles, ce să mai zic să-i și cunosc, iar când, vreo cincisprezece ani mai târziu, l-am întâlnit pe Paul Bowles în carne și oase în casa unui prieten din Santa Monica Canyon, am rămas instant la fel de paralizată și de mută ca atunci când aveam nouăsprezece ani și urmam cursul de Engleză 106A.

Pe scurt, nu aveam niciun trecut și în fiecare zi de luni, miercuri și vineri, în Sala Dwinelle, la prânz, îmi era tot mai clar că nu am niciun viitor. Am scormonit dulapul în căutarea unor haine care m-ar fi putut face invizibilă în clasă și am găsit un trenci ponosit. Stăteam în trenciul ăsta, îi ascultam pe ceilalți citindu-și povestirile cu voce tare și muream să ajung să știu odată ce știau ei. Am participat la toate întâlnirile și nu am deschis niciodată gura. Am reușit să scriu doar trei din cele cinci povestiri cerute. Am primit o notă de opt — doar din

cauză că, sunt convinsă de asta acum, dl. Schorer, un om de o infinită bunătate și cu mult fler în ceea ce îi privește pe studenți, a ghicit intuitiv că prestația mea dezastruoasă e urmarea unei paralizii adolescentine, a unei dorințe de a deveni o scriitoare bună și a fricii că nu voi reuși niciodată, a groazei că fiecare propoziție pe care aș fi așternut-o pe hârtie m-ar fi putut demasca drept *nu suficient de bună*. Nu am mai scris nicio povestire timp de fix zece ani.

Când spun că nu am scris nicio povestire timp de fix zece ani, nu vreau să spun că nu am scris nimic. În realitate, scriam tot timpul. Am scris, după ce am absolvit Berkeley, ca să îmi câștig existența. Am mers la New York și am scris texte comerciale pentru *Vogue* și texte publicitate pentru *Vogue* (diferența dintre cele două era categorică, deși ezoterică, dar să încerci s-o explici e ca și cum ai citi descrierea din AFL-CIO[20] a două posturi aparent similare de la linia de producție a fabricii de asamblare Ford din Pico Rivera, California), iar, după un timp, am scris texte editoriale pentru *Vogue*. Iată un exemplu de astfel de text: „Pe pagina opusă, sus: Peste tot în casă, culoare, vervă, comori improvizate într-o coexistență neașteptată, dar fericită. Ici-colo, un Frank Stella, un vitraliu art nouveau, un Roy Lichtenstein. Nesurprinsă de aparatul de fotografiat, o masă acoperită cu o mușama în culori vii, un suvenir mexican la cincisprezece cenți metrul".

E ușor să nu iei în serios genul acesta de „a scrie", dar îl pomenesc tocmai pentru că îl iau foarte în serios: la *Vogue* am dobândit o anumită lejeritate în folosirea cuvintelor, un fel de a le privi nu ca pe niște oglinzi ale propriei mele inadecvări, ci ca pe niște instrumente, jucării sau arme de desfășurat strategic pe pagină. În descrierea unei imagini de, să zicem, opt rânduri, fiecare având în jur de douăzeci și șapte de semne, nu doar fiecare cuvânt, ci fiecare literă contează. La *Vogue*, învățai rapid sau zburai; cum să faci jocuri de cuvinte, cum să treci două propoziții subordonate stângace prin mașina de scris și să le scoți transformate într-o propoziție simplă de exact treizeci și nouă de semne. Eram experți în sinonime. Eram colecționari de verbe. (Îmi amintesc că „a încânta" era un verb la mare cinste pentru multe subiecte și mi-l amintesc, pentru o serie suplimentară de alte subiecte, ca rădăcină a unui adjectiv la fel de prețuit: „încântător", precum în „mese încărcate cu lalele de porțelan, ouă Fabergé și alte obiecte încântătoare".) Am învățat din reflex trucurile gramaticale pe care le învățasem în școală doar ca pe niște corecturi marginale („două portocale și un măr" suna mai bine decât „un măr și două portocale", verbele la diateza pasivă încetineau ritmul propozițiilor, inanimatul[21] cerea o referință în câmpul vizual), am învățat să ne încredem doar în OED[22], am învățat să scriem, să rescriem și să rerescriem. „Mai scrie-l o dată, drăguță, nu e tocmai ce trebuie." „Dă-mi un verb puternic în primele două rânduri." „Coafează-l, curăță-l, treci la subiect." Mai puțin era mai mult, curgător era mai bine, iar precizia, absolută, esențială pentru marea iluzie lunară. Să lucrezi pentru *Vogue* la sfârșitul anilor 1950 era ca și cum ai fi repetat cu The Rockettes.

Toate astea erau foarte tonice, mai ales pentru cineva care trudise câțiva ani

de zile cu impresia greșită că să pui două propoziții cap la cap însemna să riști ca rezultatul să fie comparat, în linii mari și în defavoarea ta, cu *Potirul de aur*. Treptat am început, seara, între termene de predare sau în loc de prânz, să mă joc cu cuvintele nu pentru *Vogue*, ci pentru mine. Am început să îmi fac notițe. Am început să pun pe hârtie tot ce vedeam și auzeam, tot ce îmi aminteam și îmi imaginam. Am început să scriu, sau cel puțin așa credeam, o povestire. Aveam în minte o povestire despre o femeie și un bărbat din New York:

> Nu se mai concentra la ce spunea el, pentru că îi fugise mintea la ceva ce se întâmplase în California în iarna când avea cincisprezece ani. Nu exista niciun motiv pentru care să-și amintească asta în după-amiaza aceea, însă amintirea avea toată claritatea sclipitoare și stringența tipică lucrurilor întâmplate cu mult timp în urmă, în altă parte a țării. Fusese o săptămână de ploi torențiale în acel decembrie, iar râurile din vale erau pe punctul de a se revărsa. Era în vacanța de Crăciun și, în fiecare dimineață când se trezea, găsea casa tot mai rece și mai umedă decât fusese în ziua precedentă. Lua micul-dejun cu mama sa, uitându-se amândouă pe fereastra de la bucătărie la ploaie și la apa care se învolbura în șanțul ce despărțea proprietatea lor de cea a doctorului Wood. „S-a zis cu fructele“, zicea mama sa pe un ton neutru în fiecare dimineață la micul-dejun. „S-a zis cu fructele, s-au dus toate pe apa sâmbetei.“ Apoi își mai turna o ceașcă de cafea, remarcând resemnată ceea ce era evident pentru ea, chiar dacă nu și pentru autoritățile militare, că digurile nu vor mai rezista mult timp. La fiecare sfert de oră ascultam buletinele de știri de rău augur de la radio, anunțând când și unde se aștepta ca nivelul râurilor să crească. Într-o dimineață, râul Sacramento a ajuns la cota de 9 metri și jumătate și au anunțat că în ziua următoare va atinge unsprezece metri și jumătate, iar autoritățile au început să evacueze fermele din amonte. La un moment dat în dimineața următoare, un dig a cedat la vreo șaizeci și cinci de kilometri mai sus de Sacramento, iar ziarele din ajunul Crăciunului au publicat fotografii aeriene cu digul năruindu-se în puhoaiele de apă noroioasă și cu familii înfofolite în halate de baie pe acoperișurile caselor. Evacuații au venit în valuri în oraș pe tot parcursul nopții, să doarmă în săli de sport și în sălile parohiale ale bisericilor.
>
> *— Ce ne facem? a întrebat el, la fel de aprins de parcă ar fi urmărit o competiție sportivă captivantă.*
>
> *— Mergem în California la cules de fructe, a răspuns ea posacă.*
>
> *Plouă: frunze ude, asfaltul întunecat al străzilor.*
>
> *Trecând cu mașina pe lângă ferma familiei Horst, vrejuri de hamei atârnând în ploaie.*
>
> *Bulevardul Fulton ud și sărăcăcios. Cald la doamna Miles: să cumpere o rochie de mers la petreceri.*

De la ferestre toată lumea se uită afară cum plouă.

Pe masa din sufragerie, argintăria și fețele de masă rămase după petrecere.

Dansuri.

Baruri în ploaie unde focul nu arde niciodată.

Oriunde îmi agăț pălăria e casă, dulce casă pentru mine.

Așa „începea" povestirea pe care o aveam în minte, povestirea care credeam că este despre o femeie și un bărbat din New York — „începea" e doar un fel de a zice, din moment ce nimic atât de rudimentar și de brut nu putea să aibă un început real — și așa continuau și notele pe care le-am făcut în încercarea de a pune pe hârtie unele din lucrurile pe care doream să le includ în povestire. În mod semnificativ, notele nu au nimic de-a face cu femeia și bărbatul din New York. Notele — argintăria rămasă pe masa din sufragerie după petrecere, barurile acelea în ploaie unde focul nu arde niciodată, cifrele despre cotele apelor râului Sacramento —, toate spun un singur lucru: *adu-ți aminte*. Notele sunt o dovadă că ceea ce mă frământa în acel an în New York — mă *frământa*, nu mă *gândeam* conștient la asta — era dorul de California, un dor de casă, o nostalgie atât de obsesivă, încât nimic altceva nu avea sens. Ca să descopăr ce mă frământă, aveam nevoie de spațiu. Aveam nevoie de spațiu pentru râuri, și pentru ploaie, și pentru migdalii înfloriți din jurul orașului Sacramento, spațiu pentru canalele de irigare și pentru teama de focul furnalelor, spațiu în care să mă joc cu tot ce îmi aminteam și nu înțelegeam. Într-un final am scris nu o povestire despre o femeie și un bărbat în New York, ci un roman despre nevasta unui crescător de hamei de pe râul Sacramento. Era primul meu roman, se numea *Run River* și nu mi s-a conturat limpede în minte decât cinci ani mai târziu, când l-am terminat. Am bănuiala că autorii de proză scurtă își cunosc cotloanele minții ceva mai bine de atât.

Scrierea povestirilor impune o anumită conștientizare a propriilor intenții, o anumită îngustare a zonei de focalizare. Să vă dau un exemplu. Într-o dimineață din 1975, mă găseam la ora 8:45 la bordul unui avion Pan American de la Los Angeles spre Honolulu. Înaintea decolării de la Los Angeles, apăruseră niște „probleme mecanice" și o întârziere de jumătate de oră. Pe durata acestei întârzieri, când stewardesele serveau cafea și suc de portocale din partea casei, iar copiii se jucau leapșa pe culoarele dintre scaune, un bărbat a început să țipe la o femeie ce părea să fie nevastă-sa. Spun că femeia părea să fie nevastă-sa doar pentru că tonul invectivelor sale suna bine exersat, chiar dacă singurele cuvinte pe care le-am putut desluși limpede au fost „Mă faci să îmi vină să te omor". O clipă mai târziu am simțit o ușă a avionului deschizându-se câteva rânduri în spatele meu și un bărbat năpustindu-se afară. În momentul acela erau mulți angajați Pan American agitându-se care încotro și o stare apăsătoare de confuzie. Nu știu dacă bărbatul s-a urcat înapoi la bordul avionului înainte de decolare sau dacă femeia s-a dus singură în Honolulu, dar m-am gândit la asta pe toată durata traversării

Pacificului. M-am gândit la asta în timp ce beam un sherry cu gheață, m-am gândit la asta în timpul prânzului și încă mă gândeam la asta când primele insule hawaiiene și-au făcut apariția în dreptul aripii stângi a avionului. Dar de abia când am trecut de Capul Diamond și am coborât deasupra recifului pentru a ateriza la Honolulu, mi-am dat seama ce mă deranja cel mai mult la incident: faptul că avea toate datele unei povestiri, una dintre acele povestiri gen „mică epifanie" sau „fereastră spre lume", una dintre acele povestiri în care personajul principal surprinde un moment de criză în viața unui străin — adesea o femeie plângând într-o ceainărie sau un accident văzut de la geamul unui tren, „ceainăriile" și „trenurile" fiind nelipsite din povestiri, chiar dacă nu și din viața reală, ceea ce îl face să își vadă viața într-o nouă lumină. Și iarăși, disconfortul meu era un caz în care aveam nevoie de spațiu pentru a mă juca cu ceea ce nu înțelegeam. Nu mergeam în Honolulu pentru că doream să văd viața redusă la dimensiunile unei povestiri. Mergeam în Honolulu pentru că doream să văd viața extinsă la dimensiunile unui roman, ceea ce îmi doresc în continuare. Nu doream o fereastră spre lume, ci lumea însăși. Voiam tabloul complet. Aveam nevoie de spațiu pentru flori, pentru peștii de recif și pentru oameni care să se scoată sau nu reciproc din minți, dar în orice caz să nu fie forțați, din cauza restricțiilor convenției narative, să spună asta cu voce tare la ora 8:45 dimineața într-un avion de la Los Angeles spre Honolulu.

Explicând ce m-a făcut să scriu trei povestiri în 1964 și nici una — cu excepția temelor de școală — în niciun alt an, pot doar să spun că primul meu roman tocmai fusese publicat și sufeream de temerea frecvent întâlnită la cei care tocmai au scris primul lor roman: aceea de a nu mai scrie niciodată altul. (De fapt, aceasta este o temere comună și pentru cei care tocmai au scris al doilea, al treilea și, din câte știu eu, al patruzeci și patrulea roman, dar în acel moment mi se părea o afecțiune unică.) Stăteam în fața mașinii de scris și credeam că nu se va mai ivi niciodată un alt subiect. Mă temeam că voi fi sterilă pe vecie. Credeam că voi „uita cum se face". Prin urmare, într-un soi de efort disperat de a-mi exersa degetele, am încercat să scriu povestiri.

Nu aveam și nu am talent pentru asta, nu simt ritmul special al prozei scurte, nu am capacitatea de a cuprinde lumea într-o fereastră. Prima dintre aceste povestiri, „Coming Home", este turnată într-o formă extrem de simplă și de convențională: este una dintre acele povestiri în care viețile personajelor sunt dezvăluite într-un singur dialog, un dialog auzit aparent întâmplător de un martor neutru. Forma aceasta cere un control absolut — gândiți-vă la „Munții ca niște elefanți albi" a lui Hemingway și veți vedea forma aceasta dusă la perfecțiune —, însă „Coming Home" este exemplul perfect de lipsă totală de control. O secțiune întreagă a povestirii aduce foarte mult cu rezumatul unui roman în lucru. Ce caută o mină de cărbuni din Kentucky în povestire? Cine a văzut picturile acelea impresioniste? Cine e naratorul? De ce încercam să scriu

genul acesta de povestire dacă mă pricepeam atât puțin, nu stăpâneam regulile, nu o făceam ca lumea, nu lăsam dialogul să facă toată treaba? Nemulțumirea mea față de „Coming Home“ se aplică în egală măsură și povestirii „The Welfare Island Ferry“, care diferă, tehnic vorbind, de „Coming Home“, dar este, iarăși, un gen foarte familiar de povestire. „The Welfare Island Ferry“ este o povestire de genul „dezvăluire-șoc“, în care cititorul trebuie să-și dea seama, pe parcursul ei și dintr-odată, de un lucru pe care personajele nu ajung niciodată să-l cunoască. Există în povestirea asta o singură informație ascunsă: unul dintre personaje e nebun. Instinctul meu de acum — și este un instinct fatal pornirii de a scrie povestiri — ar fi să zic limpede, de la început: „Fata asta era încurcată cu cineva dus rău cu pluta“ și să merg mai departe de acolo.

Cât despre cea de-a treia povestire, „When Did Music Come This Way? Children Dear, Was It Yesterday?“, nu sunt atât de nemiloasă cu ea. Prin asta nu vreau să spun că este o povestire reușită: nu funcționează deloc ca o povestire. Sunt mai degrabă notițele detaliate ale unui roman nescris, un exercițiu în cel mai adevărat sens al cuvântului. Odată cu „When Did Music“, am învățat — sau am început să mă învăț — cum să folosesc persoana întâi. Odată cu „When Did Music“ am învățat — sau am început să mă învăț — cum să creez tensiune narativă din nimic altceva decât din juxtapunerea trecutului și prezentului. Ar fi trebuit să știu ce am învățat din această povestire înainte de a scrie primul meu roman. Dacă nu aș fi scris povestirea asta, nu aș fi scris niciodată un al doilea roman. Pe cât de nefinisată și de imperfectă este ea, mi se pare de departe cea mai interesantă dintre cele trei.

A fost, de asemenea, povestirea cel mai greu de plasat. „Coming Home“ a apărut în *The Saturday Evening Post*, „The Welfare Island Ferry“, în *Harper's Bazaar*. „Where Did Music Come This Way?“ nu a apărut nicăieri un timp îndelungat, foarte îndelungat. Lucru curios, a fost scrisă „la comanda“ lui Rust Hills, care era pe atunci editor de ficțiune la *The Post*. M-a sunat sau mi-a scris — nu-mi amintesc care din cele două — să îmi spună că *The Post* pregătește un număr „tematic“ despre copii, un număr în care toate articolele și povestirile trebuie să aibă legătură — oricât de indirectă — cu copiii. Mai mulți scriitori fuseseră rugați să trimită ceva pentru numărul acesta. Fiecare urma să primească o „garanție“ sau o remunerație simbolică. Nu toate povestirile urmau să fie acceptate. Am scris povestirea și am trimis-o. Eram reprezentată la vremea aceea de agenția William Morris și scrisorile acestea, trimise mie în California de biroul Morris din New York, oferă o indicație despre parcursul dificil al povestirii:

> *9 octombrie 1964*: „Așa cum știi probabil, Rust a scris foarte multor scriitori în legătură cu povestirile pentru numărul cu copii, iar garanția este de 200 de dolari net pentru fiecare. Cât despre prețul povestirii în sine, ar plăti 1 750 de dolari sau cu 250 de dolari mai mult decât ultimul tău preț. Dă-mi de știre dacă ți se pare convenabil și, în acest caz, vom accepta în numele tău termenii propuși...“

30 noiembrie 1964: „Îmi pare sincer rău că nu am vești mai bune, dar Rust Hills a returnat WHEN DID MUSIC COME THIS WAY? CHILDREN DEAR, WAS IT YESTERDAY?... Îți vom trimite, desigur, cecul cu garanția imediat ce îl primim. Întrucât ai sugerat că vrei să mai lucrezi la ea, mă întrebam dacă dorești să îți trimitem și manuscrisul înapoi acum..."

8 decembrie 1964: „...Aștept cu nerăbdare să primesc manuscrisele revizuite ale povestirilor THE WELFARE ISLAND și WHEN DID MUSIC COME THIS WAY..."

11 decembrie 1964: „...Manuscrisele revizuite ale celor două povestiri au plecat mai departe — WELFARE ISLAND la *Bazaar* și WHEN DID MUSIC COME THIS WAY la *The New Yorker*..."

13 aprilie 1965: „...Manuscrisul este acum la *Esquire* și te anunț de îndată ce aflăm ceva..."

2 iunie 1965: „Îmi pare sincer rău că nu avem încă nicio veste bună legată de WHEN DID MUSIC COME THIS WAY? CHILDREN DEAR, WAS IT YESTERDAY? De când ți-am scris ultima dată, a fost refuzată și de *Esquire,* și de *Harper's Bazaar*. Cei de la *Bazaar* au spus că le place la nebunie cum scrii, dar că au senzația că MUSIC nu e la fel de bun precum THE WELFARE ISLAND..."

2 august 1965: „Așa cum știi, am trimis WHEN DID MUSIC COME THIS WAY? CHILDREN DEAR, WAS IT YESTERDAY? mai multor redacții și aceasta este lista celor care au văzut-o. *Saturday Evening Post*: «Mulți din redacție au citit-o și foarte mulți dintre noi am fost entuziasmați și ne-am exprimat admirația pentru ea. Altora, printre care și Bill Emerson, care are votul final, le-a plăcut, dar au simțit că nu se potrivește cu *The Post*, nu atât din cauza subiectului, cât și din cauza tehnicii indirecte de narațiune». *The New Yorker*: «luată ca întreg nu e suficient de puternică». *Ladies's Home Journal*: «prea pesimistă pentru noi». *McCall's*: «Îmi pare sincer rău să refuz această povestire — nu doar pentru că se vede că e realmente un text mult muncit, ci și pentru că scriitura este extraordinar de bună. [Scriitoarea] are un fel aparte de a-l implica pe cititor..., dar returnez povestea, fără tragere de inimă, pentru că nu cred, de fapt, că este o povestire care ar putea avea succes». *Good Housekeeping*: «minunat scrisă, foarte realistă și atât de îngrozitor de deprimantă, încât îmi voi petrece restul după-amiezii într-o stare de angoasă și de apăsare... Îmi pare rău că suntem rar dispuși să le transmitem cititorilor noștri o stare atât de proastă». *Redbook*: «nu stă bine în picioare». *Atlantic Monthly*: «Sper că ne veți trimite și alte povestiri semnate de Joan Didion, asta nu a trecut, o trimitem înapoi».

Cosmopolitan (trimisă de două ori din cauza schimbării echipei editoriale): «prea deprimantă». *Esquire*: fără comentarii. *Harper's Bazaar*: «Deși THE WELFARE ISLAND este povestirea care îmi place aproape cel mai mult dintre cele publicate de noi, simt că WHEN DID MUSIC COME THIS WAY? nu este chiar la fel de bună». *Vogue*: «nu e tocmai potrivită pentru noi». *Mademoiselle*: «nu putem folosi povestirea în cauză». *The Reporter*: «din păcate, nepotrivită pentru *The Reporter*». Mă tem că în acest punct nu ne mai vine în minte unde am putea să o trimitem, decât la recenzii. Aș vrea să încerc și asta, dacă nu ai alte idei. Anunță-mă, te rog, ce crezi."

7 noiembrie 1966: „...am trimis-o... la *Denver Quarterly*, care mi-au scris că ar vrea s-o introducă în numărul patru al revistei, ce o să apară la scurt timp după 1 ianuarie. Tariful lor este infim, 5 dolari pe pagină, și, din moment ce povestirea ar începea în vreo 10 pagini de ale lor, ar plăti 50 de dolari. Anunță-mă, te rog, dacă îți convine sau nu să continuăm demersurile în numele tău. Ca să știi, povestirea a fost trimisă următoarelor reviste înainte să ajungă la *Denver*: *Saturday Evening Post, New Yorker, Ladies's Home Journal, Cosmopolitan, McCall's, Good Housekeeping, Redbook, Atlantic Monthly, Cosmopolitan* (retrimisă)*, Esquire, Harper's Bazaar, Vogue, Mademoiselle, Reporter, Harper's, Hudson Review, Kenyon Review, Virginia Quarterly, Ladies's Home Journal* (retrimisă)*, Paris Reviesw, Yale Review* și *Sewanee Review*. Toate cele bune..."

Toate cele bune, într-adevăr. Povestirea a apărut în numărul de iarnă din 1967 al jurnalului literar *Denver Quarterly*. În iarna anului 1967, începusem lucrul la cel de-al doilea roman și nu am mai scris niciodată o altă povestire. Mă îndoiesc că o voi mai face vreodată.

1978

---

20. AFL-CIO, American Federation of Labor and Congress of Industrial Organizations, cea mai mare federație de sindicate din Statele Unite.

21. Pronumele personal *it* din limba engleză.

22. OED, Oxford English Dictionary.

Unele femei

Cu niște ani am urmă, am avut o slujbă la *Vogue* care presupunea să merg în studiourile fotografilor și să asist la cum erau pozate femeile. Erau fotografii destinate nu paginilor de modă, ci celor „editoriale“ ale revistei, portretele unor femei admirate pentru un motiv sau altul, cunoscute (în cele mai multe dintre cazuri) pentru apariția într-un film sau într-o piesă de teatru sau (în cazuri mai rare) pentru contribuția inovatoare la vreun vaccin, dar (mai des decât ne prefăceam noi că este adevărat) cunoscute pur și simplu pentru că erau cunoscute. „Orice în care să te simți confortabil“, fuseserăm instruiți să răspundem dacă respectivei femei îi venea ideea să întrebe cu ce să se îmbrace pentru sesiunea fotografică; „Vrem să fii tu însăți.“ Cu alte cuvinte, acceptam fără să punem sub semnul întrebării convenția tradițională a portretului, aceea că undeva, cumva, în transferul dintre artist și subiect, „adevărul“ despre cel din urmă avea să fie revelat; că fotograful avea să penetreze și să surprindă „esența“, vreun secret al personalității sau al caracterului care scăpa ochiului liber.

În realitate, ceea ce se întâmpla la aceste sesiuni fotografice, ca la orice ședință de portret, era un transfer de un cu totul alt tip: reușita era percepută ca fiind dependentă de măsura în care subiectul colabora, acceptând tacit să nu fie ea „însăși“, ci oricine sau orice își propunea fotograful să vadă prin obiectiv. Din toate acele dimineți sau după-amiezi lungi petrecute în studio (fie că studioul era în partea de sus sau de jos a orașului, fie că îi aparținea lui Irving Penn, Bert Stern, Duane Michals sau altuia din duzina de fotografi care lucrau pentru editorialele *Vogue*, i se spunea întotdeauna simplu „studioul“, un spațiu de lucru generic, un reflex sintactic rămas de pe vremea când toți fotografii care aveau contract cu *Vogue* lucrau în studioul propriu al revistei), îmi amintesc câteva mici trucuri, micile improvizații, eforturile depuse pentru a ne asigura că fotograful vede ceea ce vrea să vadă. Îmi aduc aminte de o sesiune pentru care obiectivele fuseseră acoperite cu șifon negru. Îmi aduc aminte de o alta, în timpul căreia, după ce acel „orice“ în care subiectul a crezut aparent că se va simți confortabil s-a dovedit, după vizionarea polaroidelor, a nu fi ceea ce trebuie, i-am împrumutat modelului propria mea rochie, iar eu am rămas pe parcursul restului sesiunii îmbrăcată doar în trenci. Acolo, atunci, am învățat o primă lecție: în fiecare din aceste fotografii, era un „subiect“, femeia din studio, și mai era și un subiect, cele două netrebuind neapărat să se intersecteze.

Treaba cu subiectul e complicată. Fie că e vorba de pictori sau de fotografi, de compozitori, de coreografi sau chiar de scriitori, oamenilor a căror muncă

constă în a scoate ceva din nimic nu prea le place să vorbească despre ceea ce fac sau despre cum o fac. Vorbesc relativ nestânjeniți despre trucurile tehnice folosite, despre lumină și filtre, dacă sunt fotografi, despre voce, ton și ritm, dacă sunt scriitori, dar nu despre conținut. Încercarea de a analiza munca ta, adică să spui că îți știi subiectul, este privită ca nocivă. Superstițiile predomină, teama că acel ceva fragil și inefabil se va sfărâmița, va dispărea, se va întoarce în nimicul din care a fost făcut. Jean Cocteau a descris la un moment dat toată munca aceasta ca născută dintr-o „profundă indolență, o somnolență în care ne răsfățăm asemenea unor invalizi ce încearcă să prelungească visele". În vise, nu analizăm acțiunea, altfel ea dispare. Gabriel García Márquez vorbea cândva în *The New York Times* despre „ghinionul" pe care l-ar atrage asupra sa dacă ar discuta despre romanul la care lucrează; se referea desigur la faptul că romanul s-ar volatiliza, și-ar pierde puterea de a-i subjuga imaginația. Odată am știut că „am" un roman care mi-a apărut ca o pată de ulei cu o suprafață irizată; pe parcursul anilor de care am avut nevoie ca să-l termin, nu am pomenit nimănui de pata de ulei, de teamă că puterea de talisman pe care o avea imaginea asupra mea s-ar diminua, s-ar aplatiza, s-ar evapora, ca visul pe care îl povestești la micul-dejun. „Dacă spui prea mult, pierzi ceva din mister", i-a spus Robert Mapplethorpe la un moment dat unui reporter BBC care dorea să vorbească despre munca sa. „Vrei să poți să surprinzi magia momentului. Asta e fascinant când faci fotografii. Nu știi de ce se întâmplă, dar se întâmplă."

Întrebare: în cazul în care „subiecții" lui Robert Mapplethorpe sunt femeile, care este atunci subiectul său? Răspuns: subiectul său este același ca atunci când „subiecții" sunt bărbații îmbrăcați în piele, florile sau Marea Coralilor cu linia orizontului. *Nu știi de ce se întâmplă, dar se întâmplă*. „Am fost crescut catolic", le-a spus el celor de la BBC. „Mergeam la biserică în fiecare duminică. Felul cum dispun lucrurile este foarte catolic. Așa a ieșit mereu când am alăturat lucrurile. Foarte simetric."

Dintre femeile pe care Robert Mapplethorpe a ales să le fotografieze de-a lungul carierei sale, majoritatea erau bine-cunoscute, embleme ale celebrității, modei sau performanței. Erau modele și erau actrițe. Erau cântărețe, dansatoare, coreografe; artiste și galeriste. Majoritatea erau femei din New York, cu aerul newyorkez tipic. Majoritatea erau percepute în mod convențional ca fiind „drăguțe", ba chiar „frumoase", sau făcute să pară așa nu doar prin artificiile luminilor și machiajului, ci și prin felul cum se înfățișau pe sine în fața camerei. Erau profesioniste, actrițe în fața camerei. Erau femei care știau cum să-și croiască drumul prin lume. Erau femei care știau multe lucruri, iar ceea ce știau, s-a dovedit, nu era liniștitor. Unele întâmpinau camera cu ochii închiși, ca într-o dezmierdare trupească sau într-un leșin victorian. Altele o înfruntau atât de direct, încât păreau surprinse într-un moment de nebunie trecătoare; acestea păreau a fi locuitoarele unei lumi în care supraviețuirea depindea de abilitatea de a seduce, de a amăgi, de a conspira, de a păcăli. *Cântă pentru cină*, îți spunea ceva

din fotografiile acestea, *și vei primi micul-dejun*.

Păsările cântătoare mănâncă întotdeauna: asta nu e o idee „modernă" și nici femeile din fotografiile lui Mapplethorpe nu ni se înfățișau ca femei moderne. Se regăseau în unele dintre fotografiile sale imaginile familiare din secolul al XIX-lea ale dominației și supunerii, ale disconfortului erotic al curelelor, pielii și tocurilor de 12, al pantofilor ce fac să se încrețească pielea purtătorului la căpută. Erau virgine osândite (priviri lăsate în jos, mâini încleștate) și indicii ale mortalității (piele ca de marmură, fețe ca niște măști, o luminanță supranaturală, o strălucire fosforescentă pe care o atribuim uneori îngerilor sau cărnii care se descompune).

Aici idealizările nu erau niciodată ale prezentului. Fotografiile lui Mapplethorpe menite să vândă costume de baie nu sugerau sportivitatea asociată cu un prezent idealizat, nicidecum libertatea de mișcare, ci legături și palme[23], visele sexuale ale Angliei imperiale. Fața familiară a lui Grace Jones, așa cum a fost fotografiată de Mapplethorpe, nu te duce cu gândul la viitorul androgin pe care a ajuns să-l reprezinte, ci la pasiunea de secol al XIX-lea pentru exotic, la relația amoroasă cu Africa, cu Egiptul. O fotografie de modă a lui Mapplethorpe, un „Thomas" de culoare, nud, dansând cu o spectral de albă „Dovanna", face trimitere la baletul clasic, un *pas de deux* în care trădătorul o curtează pe trădată, întoarsă din mormânt, prima balerină din dansul umbrelor.

Chiar și fetițele, fotografiate de Mapplethorpe, par victoriene, nu copii în sensul modern, ci ființe sensibile, creaturi cu cordelușe și iepurași, dar totuși atinse de aripa responsabilității; adulți în miniatură care ne privesc cu claritatea absolută a ceea ce știu și a ceea ce nu știu încă. În mod ciudat, dintre toate femeile fotografiate de Mapplethorpe, poate doar Yoko Ono se prezintă pe sine ca „modernă", complet stăpână pe sine, o femeie ce a negociat condițiile sexualității și ale celebrității, înfățișându-ni-se ca o supraviețuitoare aflată la vârsta mijlocie, cu revere fine, privirea limpede și părul tapat pe spate. Era ceva foarte interesant în toate astea, ceva voit, dar voința nu era cea a „subiecților".

Exista întotdeauna la Robert Mapplethorpe o convergență uimitoare a unor impulsuri cumva romantice. Romantismul a ceea ce era aparent neconvențional. Romantismul artei de dragul artei. Năzuința de a testa limitele extreme ale posibilului, de a explora „interesantul" („M-am gândit că ar fi o idee interesantă să am un inel în sfârc", le-a spus el celor de la BBC legat de filmul său timpuriu *Robert Having His Nipple Pierced*, romantismul de frontieră). Era romantismul băiatului catolic din clasa de mijloc în preajma Reginelor („Nu era ceva ce mi-am dorit", a spus cândva despre asta), care a venit la oraș și a ajuns de cealaltă parte, s-a reinventat ca un Rimbaud al băilor.

Această agonie romantică trebuia resuscitată în condițiile în care stilul din inima celui mai mare oraș burghez din lumea modernă aflat la apogeul declinului său, era, din orice punct de vedere istoric, previzibil. Cu toate acestea, fotografiile lui Robert Mapplethorpe au fost adesea privite ca un exercițiu estetic, atât de complet în afara oricărui context istoric sau social și atât de „noi", încât nu se

încadrau în nicio interpretare. Această „noutate“ a devenit de fapt o etichetă atât de inseparabilă de lucrările lui Mapplethorpe, încât tindem să trecem cu vederea sursa forței sale, ce venea, chiar de la început, mai puțin din șocul noului, cât din șocul vechiului, din noutatea mai degrabă deranjantă a confruntării unui univers moral bătut în cuie. Exista întotdeauna în fotografiile lui o tensiune, chiar o luptă, între lumină și întuneric. Exista o preamărire a slăbiciunii. Exista o fascinație a morții, o fantezie a crucificării.

Era, înainte de toate, impunerea riscantă a ordinii asupra haosului, a formei clasice asupra imaginilor de neconceput. *Așa a ieșit mereu când am alăturat lucrurile. Foarte simetric.* „Nu prea îmi place cuvântul ăsta, «șocant»“, a declarat Robert Mapplethorpe în *ARTnews* la sfârșitul anului 1988, când se lupta cu boala și a fost rugat încă o dată să vorbească despre celebrele fotografii cu oameni îmbrăcați în piele. „Caut neobișnuitul. Caut lucrurile pe care nu le-am mai văzut. Dar am o problemă cu acest cuvânt, «șocant», pentru că nu mă șochează cu adevărat nimic — mă aflam în poziția de a face acele fotografii. Era de datoria mea să le fac.“ Aceasta este vocea cuiva al cărui subiect a fost până la urmă chiar acea simetrie cu care a alăturat lucrurile.

1989

---

23. *Bondage* și *spanking*, practici sexuale ce țin de BDSM.

Alergătorul de cursă lungă

Există în casa mea și a soțului meu două fotografii cu Tony Richardson. În prima dintre cele două, făcută probabil în 1981, acesta se deplasează într-o macara de filmare pe care este montată o cameră Panaflex, undeva lângă El Paso, un om frenetic absorbit — obsedat, transformat — de actul de a face un film, în cazul acesta, un film „mare", genul de film pentru care rolele costă zeci de mii de dolari pe zi, genul de film pentru care cotidienele sunt aduse pe platou în fiecare noapte și toată lumea devine un pic încordată când numărul dublelor clipește pe ecran, un film cu o echipă uriașă și un star care aduce bani, Jack Nicholson, *Granița*. Fotografia mai recentă a fost făcută într-o locație exterioară de filmare din Spania spre sfârșitul toamnei anului 1989. Tocmai se filmează ceea ce pare a fi un plan-secvență. Îl vedem pe operatorul de imagine, microfonul de platou, reflectorul. Îi vedem pe actori, James Woods și Melanie Griffith. Și, în colțul stâng îndepărtat al cadrului, în blugi, tenișii și o haină roșie cu glugă, îl vedem pe regizor, un om care arată vizibil mai rău decât atunci când se deplasa cu macaraua de filmare, undeva lângă El Paso, dar e la fel de frenetic absorbit — obsedat, transformat — de actul de a face un film, în cazul acesta un film de douăzeci și unu de minute pentru televiziune, o adaptare pentru HBO a povestirii lui Ernest Hemingway „Munții ca niște elefanți albi".

Nu am cunoscut niciodată pe nimeni care să iubească atât de mult să facă ceva sau pe cineva care să fie mai puțin interesat de ceea ce a făcut deja. Ceea ce iubea Tony la nebunie era simplul act de a face: fie că făcea un film pentru marele ecran sau o piesă de teatru ori un scurtmetraj de douăzeci și unu de minute pentru televiziune, natura particulară a acestuia, potențialul succes sau potențialul public erau irelevante pentru el, nu îl interesau câtuși de puțin. Puritatea entuziasmului lui pentru montarea, să zicem, a piesei *Cum vă place* care urma să se joace doar câteva seri la un teatru comunitar din Long Beach sau a piesei *Antoniu și Cleopatra* în centrul Los Angelesului era totală: ideea că aceste proiecte ar fi putut avea un potențial intrinsec mai mic decât producția unor piese de teatru cu Vanessa Redgrave pe o scenă din Londra îi era total străină. „Ceva absolut magic se întâmplă la sfârșit", îmi amintesc că a promis despre *Antoniu și Cleopatra* montat în centrul orașului. Nu vorbea despre proiectul său, ci despre muncă, despre toți cei care puneau umărul într-o avanscenă mai amplă. „Totul e magic, un vis", mi-aduc aminte că a spus când a sunat din Spania pentru a solicita câteva schimbări minore la „Munții ca niște elefanți albi" (scenariul, scris de mine și de soțul meu, cerea ca actorii principali să treacă o apă printr-un vad,

dar apa de acolo era prea rece). Vorbea, iarăși, nu despre proiectul său, ci despre muncă, despre starea suspendată de a fi într-un râu rece, într-o dumbravă cu măslini, iar pe acest om, pe cel care nu se simțea prea bine, într-o haină cu glugă roșie, îl puteai compune și recompune, îl puteai cuprinde și ți-l puteai aminti chiar așa.

„Magie" a fost ceea ce și-a dorit Tony dintotdeauna, în viață și în muncă, și, ca majoritatea oamenilor care își iubesc meseria, nu făcea nicio diferență între cele două. „Vreau să fie magic", spunea el, indiferent că intenționa să facă un film, să monteze o reprezentație teatrală la el acasă sau să organizeze un picnic la lumina lunii pe plajă: voia magie, și o obținea, iar pentru asta își ipoteca propria casă, își punea la bătaie avansurile primite, începea filmările în ajunul unei greve a actorilor. Când nu lucra la un film sau la o piesă de teatru, crea aceeași magie la el acasă: un prânz, o cină sau o vară erau pentru el material brut, ceva de filmat și de văzut cum iese. Casa sa era un platou de filmare, plină de flori, păsări, lumină și copii, cu iubiri trecute și actuale, cu toate posibilitățile conflictuale imaginabile; pădurile din Arden, insula lui Prospero, un scenariu regizoral. „Veniți cu mine în Franța în iulie", îmi amintesc că a zis într-o seară la cină, iar când soțul meu și cu mine am spus că nu putem, s-a întors către fiica noastră, care avea atunci paisprezece ani, și a declarat că, în acest caz, trebuie să vină ea singură. Așa s-a și întâmplat. Se pare că erau zeci de oameni în scenariul lui Tony pentru acel iulie și când am ajuns noi să o luăm acasă pe Quintana, am găsit-o făcând baie topless la Saint-Tropez, dansând toată noaptea, vorbind franceză și fiind curtată de doi italieni care credeau în mod eronat că studiază la UCLA și că e în vacanță. „A fost absolut magic", a spus Tony.

Tot în scopul obținerii acestei magii, Tony putea fi legendar de dogmatic, de contrariant și neobosit de dispus să tragă de el sau de orice era susceptibil să creeze scântei. Destul de frecvent l-am auzit, de exemplu, vorbind cu emfază despre virtuțile „colorării" filmelor alb-negru, de fiecare dată cu cineva care tocmai semnase o petiție, scrisese un editorial sau obținuse un ordin de interdicție a colorării. „Dacă ar fi fost posibil, le-ar fi filmat color", argumenta el, punând accent în mod egal pe fiecare silabă, un stil declarativ care îl făcea să aibă, așa cum a descris-o John Osborne la un moment dat, „cea mai imitată voce din profesia sa". „Asta e doar o prostie fandosită. E mai bine color." În două rânduri l-am auzit sărind în apărarea acerbă a jucătorului de tenis John McEnroe, care a făcut, a declarat Tony, „cel mai măreț lucru" când și-a aruncat racheta într-un meci la Wimbledon. Evident, cazul pe care îl făcea Tony din asta deriva parțial din anarhismul său fundamental, din disprețul profund pentru sistemul englez de clase și pentru convențiile publicului sportiv.

Dar, în egală măsură, deriva din simpla dorință de a-și provoca interlocutorul, de a condimenta seara, de a scoate ceva din scenă. Tony se hrănea chiar din tensiunile pe care majoritatea dintre noi tindem să le evităm. Consensul social era de neconceput, sufocant pentru el, ceva de care se debarasase. Vocile

ridicate erau carnea reprezentației teatrale, a libertății. Îmi amintesc că a sunat într-o dimineață după o cină din Beverly Hills încheiată abrupt când soțul meu și un vechi prieten, Brian Moore, au început să țipe unul la celălalt. Fuseserăm opt la masă (șase, după ce soțul meu s-a ridicat și a plecat, iar eu m-am retras), printre care și Tony, care a fost absolut încântat de turnura pe care o luase cina: cearta fusese „magia" surpriză a serii, cina liniștită între prieteni dispărând în nori de furtună, posibilitatea dramatică, împlinită.

> M-am gândit la prima oaie pe care îmi amintesc că am văzut-o — sute de oi, în mijlocul cărora am ajuns dintr-odată cu mașina, pe terenul din spate de la vechile studiouri Laemmle. Nu erau deloc fericite că or să apară în film, dar omul care era cu noi în mașină spunea întruna:
>
> — Grozav!
>
> — Asta voiai, Dick?
>
> — Nu e grozav?
>
> Și bărbatul pe nume Dick se ridica încontinuu în picioare în mașină, de parcă ar fi fost Cortez sau Balboa, privind pe deasupra unduirilor de lână gri.[24]

Tony a murit pe 14 noiembrie 1991, la spitalul St. Vincent din Los Angeles, în urma unei infecții la nivelul sistemului nervos central cauzate de SIDA. Începuse să lucreze la cartea sa cu câțiva ani în urmă, într-una din numeroasele perioade când era în așteptarea unui scenariu, a unei piese din puzzle sau a unei finanțări care să-i permită să se ridice din nou în picioare, de parcă ar fi fost Cortez sau Balboa, și să arunce o privire de ansamblu asupra terenului a ceea ce dorea să realizeze. Mulți cineaști învață să facă față acestor perioade de lâncezeală impusă, unii mai bine decât alții, iar Tony, fiind unul dintre ceilalți, tindea în astfel de momente să joace toate mingile pe care le avea la dispoziție, să comande un scenariu nou, să se întâlnească încă o dată cu omul cu bani, să întreprindă cine știe ce călătorie dificilă („Nu știi deloc să te distrezi", mi-a spus acuzator când am refuzat să iau în considerare o excursie de weekend ce presupunea un vaccin antiholeric), *să valorifice momentul*. Scrierea cărții, a spus în seara când a adus prima dată vorba despre ea, era „ceva de făcut" și apoi nu a mai pomenit-o niciodată. Când l-am întrebat despre asta, la un moment dat mai târziu, a zis că o abandonase. „Nu are sens", îmi amintesc că a spus, „absolut niciun sens". Nu am aflat niciodată dacă vorbea despre carte, despre actul de a o scrie sau despre privirea retrospectivă în sine.

Așa cum nu am știut, până în după-amiaza morții sale, când o dactilografă le-a dat fiicelor lui manuscrisul, că terminase cartea și nici nu am habar când a terminat-o. Cartea nu vorbește despre munca sa pe parcursul celor șapte ani dintre *Hotelul din Hampshire* și momentul când a murit, dar pomenește spre sfârșit că are cincizeci și șapte de ani, ceea ce sugerează că ar fi scris-o cu vreo șase ani înainte. Cu toate acestea, există în ultimele pagini o finalitate, o notă necaracteristică de adio. Nu era genul de om preocupat să se uite în urmă. Nici

nu era genul de om care să se lase pradă disperării: singurele momente când l-am văzut abătut au fost cele când simțea o tristețe, o durere sau un moment de ezitare trecătoare la una dintre fetele sale. Și totuși, a scris:

> În timp ce scriu, cele trei fiice ale mele mă privesc din pozele prinse pe un avizier. Când le întâlnesc privirile, par să întrebe un singur lucru: ce urmează? Așa cum în teatru există superstiția cunoscută că nu poți să citezi sau să menționezi „piesa scoțiană" *Macbeth* fără să atragi ghinionul, există și superstiția că nu trebuie să rostești ultimele cuvinte sau ultimele cuplete dintr-o piesă a Restaurării înainte de seara premierei. Mi se pare la fel de greu să închei cartea asta ca și să spun ultimele cuvinte. Pot să le spun Natashei, lui Joely și Katharinei că le iubesc foarte mult, dar simt că vor mai mult decât atât.

A știut timp de șase ani că va muri? Sau ar fi spus că să vorbești despre „moarte" în acest fel este o prostie sentimentală, din moment ce murim cu toții? „Nu există un răspuns", scrisese anterior în carte legat de aflarea a ceva ce nu știa despre cineva pe care îl iubise. „Doar un fel de tristețe ciudată — îngeri care ne ating cu aripile lor sau ca momentul din actul al doilea din *Livada de vișini*, când Ranevskaia aude un zgomot depărtat, ca sunetul unei coarde care plesnește." Cred că nu au existat multe săptămâni din acei șase ani fără să fi vorbit, fără să fi luat prânzul sau să fi petrecut o seară împreună. Ne făceam vacanțele împreună. Fiica sa Natasha s-a căsătorit la noi în casă. L-am iubit pe omul acesta. Și totuși, nu am habar.

1993

---

24. F. Scott Fitzgerald, *Dragostea ultimului magnat*, traducere de Ciprian Șiulea, Polirom, Iași, p. 39.

Ultimele cuvinte

> La sfârșitul verii acelui an locuiam într-un sat, într-o casă din care puteai să vezi peste râu, peste câmpie și până la munți. Fundul râului era acoperit de pietricele și bolovani uscați și albiți de soare, iar apa era limpede, lină și albastră în albia ei. Trupele treceau pe lângă casă și apoi o luau pe șosea, iar praful ridicat în urma lor pudra frunzele din copaci. Și trunchiurile copacilor erau prăfuite, iar în acel an frunzele au căzut devreme și noi tot vedeam trupe mărșăluind de-a lungul șoselei și ridicând praful în urma lor, iar frunzele, stârnite de vânt, cădeau și soldații mărșăluiau și în urma lor șoseaua rămânea albă și goală, în afară de frunzele căzute pe ea.[25]

Așa sună bine-cunoscutul paragraf de început al cărții lui Ernest Hemingway *Adio, arme*, pe care anunțul recent că anul viitor se va publica postum ceea ce se consideră a fi ultima carte a lui Hemingway m-a făcut s-o recitesc. Paragraful acesta, publicat în 1929, se cere a fi analizat: patru fraze înșelător de simple, 126 de cuvinte[26], orânduite într-un fel care rămâne acum pentru mine la fel de misterios și de captivant precum sunau când le-am citit prima dată, la doisprezece sau treisprezece ani, și îmi imaginam că, dacă le-aș studia suficient de atent și dacă aș exersa suficient de mult, aș putea într-o bună zi să pun și eu pe hârtie 126 de cuvinte similare. Doar unul dintre cuvinte are trei silabe. Douăzeci și două au două. Celelalte 103 au doar una. Douăzeci și patru de cuvinte sunt articolul hotărât, cincisprezece sunt conjuncția „și". Sunt patru virgule. Cadența liturgică a paragrafului derivă parțial din plasarea virgulelor (prezența lor în cea de-a doua și cea de-a patra propoziție, absența lor din prima și din cea de-a treia), dar și din repetiția articolului hotărât și a „și"-ului, creând un ritm a cărui sonoritate dată de omisiunea articolului hotărât din cea de-a patra frază („și noi tot vedeam trupe mărșăluind de-a lungul șoselei și ridicând praful în urma lor, iar frunzele, stârnite de vânt, cădeau") transmite exact ceea ce e menit să transmită, un fior, o premoniție, o prefigurare a poveștii ce urmează, conștiința faptului că autorul și-a îndreptat deja atenția de la sfârșitul verii spre un anotimp mai sumbru. Puterea paragrafului, ce dă, așa cum o face, iluzia, și nu realitatea, specificității, vine tocmai din genul acesta de omisiune deliberată, din tensiunea informației nedezvăluite. Sfârșitul verii *cărui* an? *Ce* râu, *ce* munți, *ce* trupe?

Cunoaștem cu toții „viața" omului care a scris acest paragraf. Picanteriile mai degrabă nesăbuite ale detaliilor domestice s-au fixat în fluxul memoriei colective: *Ernest și Hadley nu au niciun ban, dar merg toată iarna la schi la Cortina. Pauline*

vine în vizită. Ernest și Hadley încep să se certe din cauza lui Pauline, așa că se refugiază toți trei la Juan-les-Pins. Pauline răcește și se recuperează la Waldorf-Astoria. Am văzut toți pozele: celebrul autor luptându-se cu taurii în arena din Pamplona, pescuind pește spadă în largul Havanei, boxând la Bimini, trecând Ebru alături de loialiștii spanioli, îngenunchind lângă leul „său", bivolul „său" sau oryxul „său" în câmpia Serengeti. Am urmărit noutățile despre urmașii celebrului autor, i-am citit corespondența, am deplâns sau am învățat din excesele sale, din atacul său la adresa atitudinilor, din ofensele ivite din revendicarea sa la un machism personal, din înjosirile născute din și scoase la lumină de împăcarea sa aparentă cu propria celebritate.

„Trebuie să-ți povestesc despre tânărul ăsta (un american) care trăiește la Paris, Ernest Hemingway. Scrie pentru *transatlantic review* și are în față un viitor strălucit", îi scria în 1924 F. Scott Fitzgerald lui Maxwell Perkins. „L-aș căuta imediat dacă aș fi în locul tău. E foarte autentic." La vremea la care „autenticul" și-a văzut viitorul strălucit în același timp împlinit și destrămat, intrase deja în valea fragilității emoționale extreme, a unor depresii atât de grave, încât în februarie 1961, după prima din cele două serii de tratamente cu electroșocuri prin care urma să treacă, s-a trezit incapabil să termine măcar o singură propoziție din materialul pe care acceptase să-l scrie pentru un volum omagial dedicat Președintelui John F. Kennedy. În zorii duminicii de 2 iulie 1961, celebrul autor s-a ridicat din patul său din Ketchum, Idaho, a coborât scările, și-a luat pușca de vânătoare cu două țevi Boss din debaraua din pivniță și a golit amândouă cartușele în mijlocul frunții. „Am mers jos", avea să povestească cea de-a patra soție a sa, Mary Welsh Hemingway, în memoriile sale din 1976, *How It Was*, „și am văzut în vestibulul din fața sufrageriei un maldăr învălmășit de resturi de halat de baie și sânge, cu pușca zăcând în carnea împrăștiată".

Latura didactică a biografiei sale a fost de așa natură încât tindem să uităm uneori că acesta a fost un scriitor care, la vremea sa, a revoluționat limba engleză, a schimbat ritmul modului în care atât el, cât și generațiile următoare aveau să vorbească, să scrie sau să gândească. Gramatica unei fraze a lui Hemingway dicta sau era dictată de un anumit fel de a privi lumea, de un fel de a o privi fără să participe, de un fel de a se mișca prin ea fără să se atașeze, un soi de individualism romantic adaptat anume timpului și originii sale. Dacă ne-am lăsa purtați de aceste fraze, am vedea trupele mărșăluind pe drum, dar nu am mărșălui în mod neapărat alături de ele. Am relata, nu am participa. Am face, așa cum a făcut-o Nick Adams în *Povestirile lui Nick Adams* sau Frederic Henry în *Adio, arme*, o pace separată: „Când a venit toamna, războiul se desfășura în continuare, dar noi nu mai participam"[27].

Atât de puternic a fost efectul frazării lui Hemingway, încât a devenit nu doar vocea admiratorilor săi, ci și a acelora a căror raportare la lume nu era din

niciun punct de vedere fondată pe individualismul romantic. Îmi aduc aminte cât de surprinsă am fost atunci când, predându-l pe George Orwell la un curs ținut la Berkeley în 1975, mi-am dat seama în ce măsură se aude Hemingway în frazele sale. „Dealurile din fața noastră erau cenușii și zbârcite ca pielea de elefant“[28], scria Orwell în 1938 în *Omagiu Cataloniei*. „Munții de peste Ebru era albi și prelungi“[29], scrisese Hemingway în 1927 în „Munții ca niște elefanți albi“. „O masă de cuvinte latine cădeau asupra faptelor asemenea zăpezii moi, estompând contururile și mascând toate detaliile“, a scris Orwell în 1946 în „Politics and the English Language“. „Mă stânjeneau cuvintele de genul «sacru», «glorios», «sacrificiu», ca și expresia «în zadar»“, scrisese Hemingway în 1929 în *Adio, Arme*. „Erau multe cuvinte pe care ajungeai să nu le mai suporți, și-n cele din urmă singurele care își păstrau demnitatea erau numele anumitor locuri.“[30]

Acesta era un om pentru care cuvintele contau. Le cizela, le înțelegea, intra în esența lor. Când avea douăzeci și patru de ani și citea materialele trimise de Ford Madox Ford pentru *Translantic Review*, încerca uneori să le rescrie, doar ca exercițiu. Dorința sa de a lăsa în urmă doar cuvintele pe care le găsea potrivite pentru a fi publicate reiese destul de clar. „Îmi amintesc că Ford mi-a zis că întotdeauna trebuie să scrii o scrisoare gândindu-te cum o va citi posteritatea“, îi scria în 1950 lui Arthur Mizener. „Asta m-a impresionat atât de tare, încât am ars toate scrisorile din apartament, inclusiv pe cele ale lui Ford.“ Într-o scrisoare datată 20 mai 1958, adresată „Executorilor mei testamentari“ și păstrată în seiful bibliotecii sale din La Finca Vigía, scria: „Este dorința mea ca niciuna dintre scrisorile scrise de mine pe parcursul vieții să nu fie publicată. Prin urmare, prin aceasta vă solicit și vă mandatez să nu publicați și să nu vă dați acordul pentru publicarea de către alții a vreuneia dintre aceste scrisori“.

Văduva și executoarea sa testamentară, Mary Welsh Hemingway, descriind povara acestei restricții ca fiind una ce „m-a pus mereu într-o situație dificilă, dezamăgindu-i pe ceilalți“, a ales într-un final să-i violeze cerința formulată expres, publicând paragrafe din unele scrisori în *How It Was* și acordându-i permisiunea lui Carlos Baker să publice în jur de șase sute de alte scrisori în volumul său *Ernest Hemingway: Selected Letters; 1917–1961*. „Nu se poate pune problema înțelepciunii și justeței acestei decizii“, scria Baker, întrucât scrisorile „nu doar că vor educa și delecta cititorul obișnuit, dar vor pune la dispoziția studenților specializați de la secțiunea de literatură documentele necesare pentru aprofundarea cercetării vieții și realizărilor unuia dintre giganții ficțiunii americane din secolul al XX-lea“.

Bizareria de a fi scriitor este tocmai aceea că toată treaba presupune înjosirea fatală de a-ți vrea propriile cuvinte tipărite. Riscul publicării este o realitate dură și, chiar și pentru scriitori mai puțin înclinați decât Hemingway să vadă cuvintele ca pe o expresie a onoarei personale, ideea că acele cuvinte pe care cineva alege să nu le lase să fie publicate pot ajunge să fie puse la dispoziția „studenților specializați de la literatură“ pentru „aprofundarea cercetării“ nu poate fi privită cu

ochi buni. „Nimănui nu îi place să fie urmărit“, i-a spus Hemingway însuși în 1952 unui astfel de cercetător, lui Charles A. Fenton de la Universitatea Yale, care, prin intermediul scrisorilor, îl bătea la cap pe Hemingway, tot trimițându-i ciorne succesive din ceea ce avea să fie lucrarea sa *The Apprenticeship of Ernest Hemingway: The Early Years*. „Nu e plăcut să fii urmărit, cercetat, interogat de tot felul de detectivi amatori, indiferent cât de exacți sau de academici sunt. Ar trebui să îți dai seama de asta, Fenton.“ O lună mai târziu, Hemingway a mai încercat o dată. „Ar trebui să abandonezi tot proiectul“, i-a scris lui Fenton, adăugând: „Este imposibil să descoperi vreun adevăr fără cooperarea persoanei implicate. Cooperarea asta presupune un efort aproape la fel de mare ca acela de a-ți scrie autobiografia“. Câteva luni mai târziu, încă mai încerca:

> Pe prima pagină a manuscrisului tău am găsit atât de multe date eronate, încât mi-ar lua tot restul iernii să încerc să le rescriu și să îți dau informațiile corecte, ceea ar însemna că nu aș mai putea deloc să îmi văd de scrisul meu... Altceva: ai localizat texte nesemnate de mine pe baza unor ordine de plată. Dar nu știi care dintre ele au fost modificate sau rescrise de către redacție și care nu. Nu mă pot gândi la nimic mai rău decât situația unui scriitor care își vede publicate, fără acordul său, texte timpurii, între timp rescrise și revăzute, prezentate ca fiind ale sale.
>
> De fapt, mă pot gândi la puține lucruri mai rele decât situația în care un scriitor adună articolele unui confrate scriitor, pe care acesta a ales să nu le păstreze, considerându-le lipsite de valoare, și să le publice.
>
> Domnule Fenton, sunt foarte supărat din cauza aceasta. Ți-am mai scris și îți mai scriu o dată. Nu doresc să fie publicate și nu ai niciun drept de publicare. Eu nu ți-aș face una ca asta, așa cum nu aș înșela pe cineva la cărți, nu aș scotoci pe biroul sau în coșul de gunoi al altcuiva și nu i-aș citi scrisorile personale.

Ar putea părea firesc să presupunem că unui scriitor care se sinucide nu îi pasă atât de mult de ce se va întâmpla cu lucrările rămase neterminate. Cu toate acestea, nu prea există semne de întrebare legate de dorința lui Hemingway privind soarta manuscriselor neterminate. Printre acestea se numără nu doar „chestia pariziană“ (cum a numit-o el) sau *Sărbătoarea de neuitat* (așa cum a numit-o Scribner), pe care Hemingway i-a arătat-o, de fapt, lui Scribner în 1959, dar a luat-o ulterior înapoi pentru a o revizui, dar și romanele publicate mai târziu cu titlurile *Insule în derivă* și *Grădina Raiului*, câteva dintre povestirile lui Nick Adams, ceea ce doamna Hemingway a numit „materialul original“ pentru textele despre luptele cu tauri, publicate de *Life* înaintea morții lui Hemingway (care au devenit *Vara periculoasă*) și ceea ce ea a descris ca fiind „o relatare cvasifictivă a safariului nostru african“, din care a publicat trei texte selectate în *Sports Illustrated* în 1971 și 1972.

Ceea ce a urmat a fost crearea sistematică a unui produs vandabil, un corp separat de lucrări desperecheate ce prejudiciază, în realitate, corpul de lucrări

publicate de Hemingway în timpul vieții sale. Atât de mult succes a avut procesul de a pune marca lui Hemingway pe acest produs, încât, în octombrie, așa cum anunța secțiunea House & Home din *The New York Times*, compania de mobilă Thomasville a lansat „colecția Ernest Hemingway" la Târgul internațional de mobilier de interior din High Point, North Carolina, propunând „96 de piese de mobilier și accesorii pentru sufragerie, camera de zi și dormitor", împărțite în patru tematici, „Kenya", „Key West", „Havana" și „Ketchum". „Nu avem mulți eroi în ziua de astăzi", a declarat Marla A. Metzner, președinta Fashion Licensing of America, ziarului *Times*. „Ne reîntoarcem la marile portdrapele ale secolului, ca mărci eroice." Doamna Metzner, potrivit celor de la *Times*, nu doar că a „creat marca Ernest Hemingway, cu ajutorul celor trei fii ai acestuia, Jack, Gregory și Patrick", dar „îi reprezintă și pe nepoții lui F. Scott Fitzgerald, care vor și ei o marcă Fitzgerald".

Mary Welsh Hemingway nu avea de unde să știe că aceasta va fi urmarea firească a marketingului postum. În timpul vieții lui Hemingway, ea nu a părut să fi fost impresionată de ideile de marketing ale lui A. E. Hotchner, a cărui corespondență de treisprezece ani cu Hemingway dă senzația că acesta îl privea pe autorul în declin nu ca pe omul extenuat și disperat care se ghicește din scrisori, ci ca pe o resursă infinită, o mină de exploatat, un produs de ambalat în diversele sale „proiecte" editoriale și de divertisment. Văduva a încercat să oprească publicarea cărții lui Hotchner *Papa Hemingway* și, deși corespondența indică limpede că Hemingway însuși avea încredere și se baza mult pe acesta, ea l-a prezentat în memoriile sale ca pe un fel de asistent personal, un purtător de manuscrise, un decorator de interioare, un Zelig printre ceilalți: „Când *Ile de France* a tras la țărm în Golful Hudson pe 27 martie la prânz, ne-am bucurat să îi vedem, veniți să ne întâmpine, pe Charlie Sweeny, generalul meu favorit, împreună cu Lilian Ross, Al Horowitz, Hotchner și pe alți câțiva".

În aceste memorii, memorabile în primul rând prin deconspirarea combinației oarecum enervante de surprinzătoare competență și de incompetență strategică a autoarei (ea ajunge la Paris în ziua eliberării acestuia și trage la Ritz, dar pare foarte prinsă de problema domestică a îmbunătățirii luminilor din salonul de la La Finca Vigía), Mary Welsh Hemingway și-a împărtășit convingerea, la care pare să fi ajuns în ciuda dovezilor contrare considerabile, că soțul său aștepta „clar" de la ea să publice „ceva din, dacă nu chiar toată opera sa". Regulile pe care și le stabilește singură în această misiune sunt foarte edificatoare: „Cu excepția punctuației și a evidentelor și-uri și iar-uri scăpate, le prezentăm cititorilor proza și poezia sa așa cum a scris-o el, lăsând lacunele la locul lor așa cum erau."

Cam așa stă treaba. Ție îți pasă de punctuație sau nu, lui Hemingway îi păsa. Ție îți pasă de „și"-uri și de „iar"-uri sau nu, lui Hemingway îi păsa. Tu crezi despre un text că are forma în care poate fi publicat sau nu, Hemingway nu

credea asta. „Asta e tot, nu mai sunt alte cărți“, declara Charles Scribner III în *The New York Times*, anunțând publicarea „romanului Hemingway“ în iulie 1999 pentru a celebra centenarul nașterii scriitorului. Această lucrare, al cărei titlu *True as First Light* a fost ales din text („În Africa, un lucru este adevărat în zorii zilei și o minciună la amiază, și nu te încrezi în el mai mult decât în lacul perfect, mirific, înconjurat de ierburi pe care îl vezi peste câmpia de sare coaptă la soare“), se spune că ar fi romanul la care Hemingway a încercat cu intermitențe să lucreze între 1954, când el și Mary Welsh Hemingway s-au întors din safariul din Kenya din care se inspiră narațiunea, și sinuciderea sa din 1961.

Acest „roman african“ pare să-i fi furnizat la început autorului său doar bătăile de cap caracteristice primelor etapele ale oricărui roman. În septembrie 1954, Hemingway îi scria lui Bernard Berenson, aflat în Cuba, despre efectele negative ale aerului condiționat asupra a ceea ce făcea: „Scrii și sună fals, ca și cum ai face-o din fundul unei sere. Probabil că o să arunc totul la coșul de gunoi, dar poate că, atunci când diminețile vor prinde din nou viață, voi putea să folosesc scheletul a ceea ce am scris și să-l umplu cu mirosurile și sunetele matinale ale păsărilor și ale tuturor celorlalte lucruri minunate de la ferma asta, care aduce, în lunile reci, foarte mult cu Africa“. În septembrie 1955, îi scria din nou lui Berenson, de data asta la o mașină de scris nouă, explicând că nu o poate folosi pe cea veche „pentru că a rămas în ea pagina 594 din carte [africană], acoperită cu o peliculă de praf, și aduce ghinion să scoți paginile“. În noiembrie 1955, îl informa pe Harvey Breit de la *The New York Times*: „Sunt la pagina 689. Ține-mi pumnii, puștiule“. În ianuarie 1956, i-a scris avocatului său Alfred Rice că a ajuns la pagina 810.

După aceea nu se mai aude nimic în *Selected Letters* legat de subiectul acestui roman african. Opt sute zece pagini sau nu, vine un moment în care orice scriitor își dă seama că o carte nu merge și orice scriitor știe și când rezervele de voință, energie, memorie și concentrare necesare s-o facă să meargă s-au epuizat pur și simplu. „Trebuie efectiv să *mergi înainte* când lucrurile stau rău și par fără speranță — e singurul lucru pe care îl poți face cu un roman, și anume să-i dai înainte până ajungi la capătul afurisitului ăluia de text“, îi scria Hemingway în 1929 lui F. Scott Fitzgerald când acesta se blocase la romanul ce avea să fie publicat în 1934 cu titlul *Blândețea nopții*.

În 1929, Hemingway avea treizeci de ani. Concentrarea, sau capacitatea sa de a „merge înainte când lucrurile stătea rău și păreau fără speranță“, era atât de bună, încât a continuat să lucreze la *Adio, arme* în timp ce încerca să facă față, în perioada imediat următoare sinuciderii tatălui său în decembrie 1928, grijilor pe care și le făcea pentru mama sa, pentru sora de șaisprezece ani și pentru fratele de treisprezece ani. „Îmi dau seama, desigur, că ceea ce trebuie să fac nu e să mă frământ, ci să mă pun pe treabă — să-mi termin cartea cum trebuie ca să pot să-i ajut să meargă înainte“, îi scrisese lui Maxwell Perkins la câteva zile după înmormântarea tatălui său, iar șase săptămâni mai târziu avea să trimită

manuscrisul terminat. Trecuse printr-un mariaj nereușit, dar încă nu prin trei. Nu trăia cu sechelele celor două accidente de avion din 1954, ce aveau să-i rupă ficatul, splina și unul dintre rinichi, să-i strivească intestinul gros, să-i zdrobească o vertebră, să-i lase arsuri de gradul întâi pe față și pe scalp, să-i provoace o comoție cerebrală și pierderi ale văzului și auzului. „Alfred, ăsta a fost deja un an greu chiar și înainte să ne prăbușim cu avionul", îi scria lui Alfred Rice, care se pare că întreba despre deducerea impozitului pentru safariul african:

> Dar am o mină de aur, dacă oamenii m-ar lăsa în pace să scot pietrele din pământ, să le tai și să le șlefuiesc. Dacă reușesc, o să fac mai mulți bani pentru guvern decât orice petrolist texan care își face deconturile. Dar am fost lovit mai rău decât ai putea tu să fii și să mai și rămâi în picioare, trebuie doar să fac eforturi să mă recuperez și apoi să scriu și să nu mă gândesc sau să îmi fac griji pentru nimic altceva.

„Detaliile literale ale scrisului", i-a spus cândva Norman Mailer unui reporter, „implică și fiziologia sau metabolismul scriitorului. Începi dintr-un punct solid și trebuie să accelerezi până la acel stadiu al concentrării când cuvintele încep să îți vină — cele care trebuie și în ordinea în care trebuie. Orice act al scrisului e generat de un nivel minim necesar al egoului: trebuie să îți asumi o poziție de autoritate atunci când spui că felul în care scrii ceva este singurul fel în care s-a întâmplat acel ceva. Blocajul scriitorului, de pildă, este pur și simplu o slăbire a egoului". În august 1956, Hemingway îi mărturisea lui Charles Scribner Jr. că îi „era imposibil să reia lucrul la cartea africană fără să își disciplineze scrisul", așa că se apucase de niște povestiri.

În noiembrie 1958, îi pomenea unuia dintre copiii săi că intenționează să „termine cartea" în timpul ședерii de peste iarnă la Ketchum, dar „cartea" în discuție era de data aceasta „chestia pariziană". În aprilie 1960, îi spunea lui Scribner să taie de pe lista de toamnă cartea pariziană, rămasă încă fără titlu: „Mulți oameni o să creadă probabil că nu există nicio carte și sună ca toate tertipurile cu care venea Scott, împrumutând bani pentru proiecte pe care nu le-ar fi putut termina niciodată, dar tu știi că, dacă nu aș dori să am șansa s-o fac să sune chiar și mai bine, ar putea fi publicată exact în forma în care ai văzut-o, cu excepția unor corecturi minore făcute când a dactilografiat-o Mary". Zece luni mai târziu și cu cinci luni înaintea morții sale, într-o scrisoare trimisă unuia dintre editorii săi de la biroul lui Scribner, între cele două sesiuni de șocuri electrice ce i-au fost administrate la Clinica Mayo din Rochester, Minnesota, scriitorul încerca să explice, într-un mod care suna alarmant, ceea ce făcea:

> Am aranjat materialul pe capitole — sunt 18 — și lucrez la ultimul — nr. 19 — și titlu. Asta e o parte foarte dificilă. (Am, ca de obicei, o listă lungă — niciunul nu sună bine, dar lucrez la asta — Parisul a fost folosit atât de des, încât obliterează orice.) În termeni de pagini, au 7, 14, 5, 6, 9 și jumătate, 6, 11, 9, 8, 9, 4 și jumătate, 3 și jumătate, 8, 10

și jumătate, 14 și jumătate, 38 și jumătate, 10, 3, 3. 177 de pagini + 5 și jumătate + 1 și jumătate.

Îmi amintesc de un profesor de engleză care susținea, la un dineu de la Berkeley, cu câțiva ani în urmă, că *Dragostea ultimului magnat* e dovada irefutabilă că F. Scott Fitzgerald e un scriitor prost. Siguranța cu care își prezenta această concluzie m-a șocat atât de tare, încât am lăsat-o să se piardă în conversațiile serii înainte să reușesc să obiectez. *Dragostea ultimului magnat*, am spus, era o carte neterminată, una pe care nu o putem judeca pentru că nu avem de unde să știm cum ar fi terminat-o Fitzgerald. Dar desigur că știm, a spus un alt invitat, și alții i s-au alăturat: avem „notițele" lui Fitzgerald, avem „schița" lui Fitzgerald, totul era „în întregime conturat". Cu alte cuvinte, doar o persoană din cele prezente la masă în acea seară vedea o diferență substanțială între scrisul unei cărți și luarea notițelor pentru ea, „schițarea" sau „conturarea" ei.

Pentru un scriitor, una dintre cele mai înspăimântătoare scene filmate vreodată trebuie să fie aceea din *Strălucirea*, când Shelley Duvall citește manuscrisul la care lucrează soțul său și vede, repetându-se pe fiecare dintre sutele de pagini, un singur rând bătut la mașină: „Munca multă, fără joacă, îl face pe Jack un băiat urâcios". Manuscrisul pentru ceea ce a devenit *True as First Light* avea, așa cum l-a lăsat Hemingway, în jur de 850 de pagini. Manuscrisul editat pentru publicare are cam jumătate. Editarea a fost făcută de fiul lui Hemingway, Patrick, despre care se spune că s-ar fi limitat la condensare (schimbând inevitabil ceea ce autorul e posibil să fi intenționat, așa cum știe prea bine oricine a avut un text condensat), modificând doar unele dintre numele locurilor, ceea ce poate fi văzut sau nu ca o operațiune justă pentru opera unui om care a scris: „Erau multe cuvinte pe care ajungeai să nu le mai suporți, și-n cele din urmă singurele care își păstrau demnitatea erau numele anumitor locuri".

Problema a ceea ce trebuie făcut cu textele neterminate ale unui scriitor revine adesea la, și acesta este răspunsul dat de obicei, citarea unor opere pe care le-am fi pierdut dacă ultimele dorințe ale autorilor ar fi fost respectate. Se menționează *Eneida* lui Virgiliu. Se menționează *Procesul* și *Castelul* lui Kafka. În 1951, având deja viziunea mortalității, Hemingway a considerat că anumite fragmente din romanul lung în patru părți, la care lucrase timp de mulți ani, erau suficient de „terminate" pentru a putea fi publicate după moartea sa și a specificat condițiile în care să se facă acest lucru, care nu presupuneau deloc intruziunea unei mâini editoriale, scoțând din discuție în mod expres publicarea secțiunii neterminate. „Ultimele două părți nu necesită nicio revizuire", îi scria el în 1951 lui Charles Scribner. „Partea a treia are nevoie de multe editări, dar e o operațiune chirurgicală foarte fină, prin urmare, nu trebuie revizuită în cazul morții mele... Motivul pentru care îți scriu că poți să publici oricând ultimele trei părți separat este pentru că știu că poți s-o faci, dacă eu nu voi fi în stare să aduc prima parte într-o formă potrivită publicării, în cazul unei morți accidentale sau de orice alt fel".

Hemingway însuși a publicat separat în anul următor partea a patra a manuscrisului, sub titlul *Bătrânul și marea*. „Prima parte" a manuscrisului, partea care nu era încă „într-o formă potrivită publicării", a fost, cu toate acestea, publicată după moartea sa, ca parte a *Insulelor în derivă*. În cazul „romanului african", zis și *True as First Light,* 850 de pagini reduse la jumătate de altcineva în afară de autorul lor nu au cum să meargă nicicum în direcția intenționată de el, putând să ofere doar ocazia unei întrebări provocatoare la un *talk-show*, a falsei dileme dacă fragmentul din manuscris în care scriitorul aflat în safari își ia o nevastă Wakamba reflectă sau nu un eveniment „real". Neputința tot mai mare a multor cititori de a interpreta ficțiunea ca nimic altceva decât un *roman à clef* sau ca material biografic brut este atât permisă, cât și cultivată. *The New York Times*, în articolul dedicat publicării manuscrisului, îl citează pe Patrick Hemingway în această concepție greșită: „«A trecut Ernest Hemingway printr-o astfel de experiență?», ne-a răspuns el din casa lui din Bozeman, Montana. «Pot să vă spun, din câte știu eu — și eu nu știu totul —, că nu.»"

Aceasta este o negare a ideii de ficțiune, așa cum publicarea unei opere neterminate este o negare a faptului că rolul scriitorului în opera sa este chiar să o producă. Acele extrase, deja publicate, din *True as First Light* pot fi citite doar ca ceva încă nefăcut, notițe, scene aflate în procesul de a fi așternute pe hârtie, cuvinte așternute pe hârtie, dar nescrise încă. Sunt sclipiri excepționale ici și colo, fragmente care nu stau bine în picioare, pe care scriitorul trebuie să le fi privit ca semn al declinului său, iar cititorul indulgent ar putea crede că, dacă scriitorul ar fi trăit (sau dacă scriitorul ar fi găsit voința, energia, memoria și concentrarea necesare), ar fi modelat materialul, l-ar fi însuflețit scriindu-l, l-ar fi făcut să funcționeze ca poveste ridicată la nivelul sugerat de părțile sclipitoare, povestea unui bărbat care se reîntoarce la locul pe care l-a iubit și se trezește la trei dimineața având convingerea faptului că nu mai este omul care l-a iubit și că, de acum înainte, nu va mai fi niciodată omul care și-a dorit să fie. Dar, desigur, o astfel de posibilitate ar ieși, de fapt, din discuție în cazul scriitorului despre care vorbim aici, întrucât el scrisese deja această povestire în 1936 și îi dăduse numele de „Zăpezile de pe Kilimanjaro". „Acum n-avea să mai scrie niciodată despre lucrurile pe care le ținuse pentru când ar fi știut destul ca să le scrie bine", gândește scriitorul din „Zăpezile de pe Kilimanjaro", în timp ce trage să moară în Africa din cauza cangrenei. „Ei bine, da' nici n-o să rateze încercând să le scrie."[31]

1998

---

25. Ernest Hemingway, *Adio, arme*, traducere de Ionuț Chiva, Polirom, Iași, 2014, p. 9.

26. Analiza se bazează pe textul în engleză al paragrafului: *In the late summer of that year we lived in a house in a village that looked across the river and the plain to the mountains. In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and blue in the channels. Troops went by the house and down the road and the dust they raised powdered the leaves of the trees. The trunks of the trees too were dusty and the leaves fell early that year and we saw the troops marching along the road and the dust rising and leaves, stirred by the breeze, falling and the soldiers marching and afterward the road bare and white except for the leaves.*

27. Didion îl citează greșit pe Hemingway, citatul este din povestirea „În străinătate" [„In Another Country" (1926)], publicată în limba română în *Zăpezile de pe Kilimanjaro și alte povestiri*, traducere de Ionuț Chiva, Polirom, Iași, 2014, p. 275. Frederic Henry spune, într-adevăr, „Făcusem pacea mea, separată" în *Adio, arme*, *ed. cit.*, p. 282.

28. George Orwell, *Omagiu Cataloniei*, traducere de Radu Lupan, Polirom, Iași, 2009, p. 41.
29. Ernest Hemingway, „Munții ca niște elefanți albi", în *Zăpezile de pe Kilimanjaro și alte povestiri*, *ed. cit.*, p. 282.
30. Ernest Hemingway, *Adio, arme*, ed. cit., p. 215.
31. Ernest Hemingway, *Zăpezile de pe Kilimanjaro și alte povestiri*, ed. cit., p. 59.

Potrivit site-ului „The Web Guide to Martha Stewart — The UNOFFICIAL Site“, făcut de o studentă pe nume Kerry Ogata ca „pretext de amânare a tezei de licență“ și apoi preluat de cei care îl administrează în momentul de față, femeia de cincizeci și opt de ani care deține funcțiile de președinte și de CEO al companiei Martha Steward Living Omnimedia LLC („MSO“ pe bursa financiară de la New York) are nevoie doar de patru ore de somn pe noapte, fructifică orele câștigate având grijă de cele șase pisici ale sale și grădinărind la lumina lanternei, preferă Mac-urile la birou și un PowerBook pentru ea, face naveta între casa sa din Westport, cele două case din East Hampton și apartamentul din Manhattan într-un GMC Suburban („cu șofer“) sau într-un Jaguar XJ6 („pe care îl conduce singură“), a fost a doua dintre cei șase copii ai unei familii polonezo-americane din Nutley, New Jersey, are o fiică, Alexis, și s-a „despărțit amiabil“, după douăzeci și șase de ani de căsnicie, de soțul său, Andrew Stewart („Andy“ pe site), care apoi „s-a însurat cu fosta asistentă a Marthei, cu 21 de ani mai tânără decât el“.

Cei care scriu pe pagina de „Opinii“ a site-ului, ca toți prietenii de peste tot, au păreri împărțite despre dezertarea lui Andy, care a avut loc în 1987, în timp ce Martha se afla în turneul de promovare a cărții *Martha Stewart Weddings*, a cărei prefață prezintă o viziune posibil premonitorie a propriei sale nunți din 1961. „Eram o tânără naivă de nouăsprezece ani, încă studentă la Barnard, iar Andy începea școala de avocatură de la Yale. A părut prin urmare o idee normală să ne facem nunta la Capela St. Paul din Columbia, cu o slujbă episcopală, în primul rând pentru că nu aveam un alt loc unde să mergem“, scria ea, incluzând și o fotografie cu rochia de mireasă pe care a făcut-o împreună cu mama sa, din organdi elvețian brodat, cumpărat de pe 38th Street. În mediul online, cazurile „Marthei“ și al lui „Andy“ și chiar al fiicei „Alexis“ au fost dezbătute cu o familiaritate uimitoare. „Apropo, nu-l învinuiesc pe Andy“, spunea un utilizator. „Cred că a făcut ce a putut. Păcat că Alexis a simțit că trebuie să aleagă“. Un alt utilizator, o altă părere: „Lucrez cincizeci de ore pe săptămână și recunosc că uneori nu am timp să «fiu tot ce pot să fiu», dar când Martha era la început, avea o slujbă cu jumătate de normă, o creștea pe Alexis și ținea casa pentru ingratul ăla de Andy (pun pariu că regretă că a părăsit-o)“.

Chiar dacă „The UNOFFICIAL SITE!“ chiar așa este, neoficial, „neafiliat Marthei Stewart, agenților ei, companiei Martha Stewart Living Omnimedia, LLC, sau oricărei alte întreprinderi Martha Stewart“, abordarea relaxată față de

competența volatilă a conținutului său („La ce nu se pricepe Martha? Așa cum spune chiar Martha, «să zbor cu planorul și urăsc să merg să cumpăr haine»“) nu trebuie defel interpretată ca venind în contradicție cu intențiile Marthei, care sunt, așa cum scria în prospectul ofertei publice inițiale[32] făcută de Martha Stewart Living Omnimedia în octombrie anul trecut, „să pună la dispoziția cât mai multor posibil consumatori conținutul și informația *know-how*“ și „să-i transforme pe consumatorii noștri în «oameni de acțiune», oferindu-le informațiile și produsele de care au nevoie pentru ingeniozitatea îndemânatică «promovată de Martha Stewart»“. Creatorii și utilizatorii site-ului neoficial întrețin în mod evident o relație specială cu subiectul în discuție, așa cum o fac și creatorii și utilizatorii altor site-uri neoficiale sau autoproclamate în același spirit, de pildă: „My Martha Stewart Page“ sau „Gothic Martha Stewart“, care îi consiliază, inspirându-se de la Martha, pe adolescenții ce locuiesc cu părinții cum să își „gotizeze“ camera fără să-i alarmeze pe aceștia („În primul rând, nu vopsiți totul în negru“).

„Martha adoră să găsească chilipiruri precum pânzeturi vechi sau mobilier ușor uzat la târgurile de vechituri“, li se reamintește utilizatorilor site-ului „Gothic Martha Stewart“. „Își coase de multe ori singură accesoriile pentru casă. Pictează și experimentează pe obiecte mici sau mari tehnici atipice pe pictat. Iubește florile, vii sau uscate… și, chiar dacă interioarele sale par foarte bogate, multe din ideile sale sunt creații care pleacă de la materiale relativ simple și necostisitoare, precum resturi de țesături sau veselă second-hand.“ Pentru creatoarea paginii „My Martha Stewart“, chiar și calitatea „extrem de anală“ a preocupării exprese a Marthei pentru cum arată recipientul său de detergent lichid poate fi o experiență de învățare, un domeniu de interes transformat în sursă de inspirație: „Mă face să mă îngrijorez în privința ei… Desigur că tocmai această stranietate a ei mă face s-o iubesc. Mă ajută să știu că sunt O.K. — toată lumea e O.K.… Pare perfectă, dar nu este. E obsedată. E frenetică. E obsedată de control dincolo de orice imaginație. Și asta îmi spune două lucruri: A) nimeni nu e perfect și B) totul are un preț“.

Există aici o legătură neobișnuită, o intimitate latifundiară ce scapă preceptelor convenționale ale promovării produselor, mergând până chiar în inima companiei, a brandului, ceea ce Martha preferă să numească „prezența“: cele două reviste (*Martha Stewart Living* și *Martha Stewart Weddings*), care au împreună în jur de zece milioane de cititori, cele douăzeci și șapte de cărți vândute în 8,5 milioane de exemplare, emisiunea zilnică de la radio difuzată de 270 de posturi, rubrica „AskMartha“ preluată de 233 de ziare, emisiunea televizată transmisă de șase ori pe săptămână de CBS, intervenția săptămânală de la emisiunea matinală de pe CBS, emisiunea pentru televiziunea prin cablu (*From Martha´s Kitchen*, emisiunea Food Network cu cea mai mare audiență în grupul femeilor de 25–44 de ani), site-ul (www.marthastewart.com), ce are peste un milion de utilizatori înregistrați și 627 000 de accesări pe lună, produsele derivate

vândute prin lanțurile de magazine Kmart, Sears și Sherwin-Williams (doar Kmart a vândut anul trecut produse Martha Stewart în valoare de peste un miliard de dolari), catalogul (Martha by Mail), de unde peste 28 000 de produse (Ghirlande Sf. Valentin, Pungi cu bunătăți de Sf. Valentin, Prăjituri gata de decorat, Forme-inimioare de prăjituri, Linguri-inimioare de desert, Seturi de rozete-inimioare, Forme-inimioare pentru clătite și Kituri de Sf. Valentin din dantelă de hârtie, pentru a da doar câteva exemple din secțiunea on-line „Ziua Sf. Valentin“) pot fi comandate direct din numerele tipărite (unsprezece ediții anuale, 15 milioane de copii) sau de pe paginile de Internet cu un design foarte atractiv și linkuri seducător de logice.

Produsele acestea nu sunt deloc ieftine. Kitul de Sf. Valentin din hârtie dantelată conține suficiente cartonașe și hârtie dantelată pentru a face „în jur de patruzeci“ de felicitări, care nu sunt chiar un chilipir la patruzeci și doi de dolari, fără a pune la socoteală timpul și munca. Pe pagina „Prăjituri și platouri pentru prăjituri“, Setul de sărbători de creioane pentru prăjituri, ce constă din opt creioane de plastic de 23 de centimetri pentru pudrarea decorativă a prăjiturilor cu zahăr tos sau cacao, se vinde cu douăzeci și opt de dolari. Pe pagina „marthasflowers“, douăzeci și cinci de trandafiri, pe care îi găsești cu optsprezece dolari duzina la Roses Only din New York, costă cincizeci și doi de dolari, iar cea mai mare dintre cele două „vaze sugerate“ pentru ei (un exemplu de link logic al site-ului) încă șaptezeci și opt de dolari. Un set de cincizeci de Cercuri festonate din tul, cu diametrul de 23 de centimetri, în care să înfășori atențiile de nuntă, costă optsprezece dolari, iar panglicile cu care să le legi („vândute separat“, un alt link, logic) costă, în Colecția de panglici în șase culori, cincizeci și șase de dolari. Panglicile se vând cu amănuntul cu câțiva penny, iar la Paron de pe strada 57W din New York, nu cea mai scumpă sursă, tulul de lățimea de 275 cm se vinde cu patru dolari metrul. Ținând cont că metrajul necesar de tul de lățimea de 275 cm pentru a face cincizeci de cercuri festonate ar fi cam un metru, cumpărătorul on-line plătește practic doar pentru numele „Martha“, al cărei geniu constă în a duce noțiunea cândva familiară de a face ceva cu mâinile tale spre ape care nu au fost cartografiate anterior: undeva mai la est de a face singur și mai la vest de a-l plăti pe Robert Isabell s-o facă.

Este o companie de un miliard de dolari al cărei singur produs real este, cu alte cuvinte, Martha Stewart însăși, o situație de afacere atipică, recunoscută ca atare în prospectul frapant de reușitei oferte publice inițiale din octombrie a companiei Martha Stewart Living Omnimedia: „Afacerea noastră ar fi negativ afectată dacă imaginea publică sau reputația Marthei Stewart ar fi întinată“, se specifică în secțiunea de „Factori de risc“. „Martha Stewart, ca și numele și imaginea sa, marca sa înregistrată, precum și alte drepturi de proprietate intelectuală legate de acestea, sunt parte integrantă din eforturile noastre de marketing și stau la baza numelui brandului nostru. Succesul nostru constant și

valoarea numelui brandului nostru depind, în consecință, într-o mare măsură, de reputația Marthei Stewart."

Pericolele identificării totale a unui brand cu o singură viață și, prin urmare, cu o ființă umană vulnerabilă, au fost intens dezbătute la momentul lansării ofertei publice inițiale, iar întrebarea ce s-ar întâmpla cu Martha Stewart Living Omnimedia în cazul în care Martha Stewart s-ar îmbolnăvi sau ar muri („diminuarea sau pierderea serviciilor Marthei Stewart", așa cum este formularea din prospect) a rămas fără răspuns. „Aceasta a fost întotdeauna o problemă pentru noi", le-a spus Dan Logan, președintele Time Inc., celor de la *Los Angeles Times* în 1997, la câteva luni după ce Stewart a reușit să strângă suficient din ceea ce ea a numit „capital generat intern", 53,3 milioane de dolari, pentru a cumpăra acțiunile deținute în compania sa de Time Warner, care erau reticenți la ideea de expansiune a unei afaceri construite în întregime în jurul unei singure personalități. „Cred că acum ne-am extins foarte firesc asupra unei zone unde se poate conta pe informația noastră", susținea Stewart însăși și a devenit foarte evident că tocmai acea extindere și reiterare a numelui său care îi făcea pe cei de la Time Warner să se simtă inconfortabil — fiecare produs „Martha Stewart" vândut, fiecare reclamă „Martha Stewart Everyday" difuzată — servea în mod paradoxal asigurării brandului în cazul unei eventuale dispariții a personalității din spatele său.

Întrebarea adiacentă, ce s-ar întâmpla dacă „imaginea publică sau reputația Marthei Stewart ar fi întinată", era practic irelevantă din moment ce ea își primise deja răspunsul odată cu lansarea din 1997 și intrarea pe lista de bestselleruri a *The New York Times* a cărții *Just Desserts*, o biografie neautorizată a Marthei Stewart scrisă de Jerry Oppenheimer, ale cărui cărți anterioare fuseseră biografiile neautorizate ale lui Rock Hudson, Barbara Walters și Ethel Kennedy. „Materialul investigativ suculent începea să se adune", scria Oppenheimer în prefața de la *Just Desserts*. „Dacă poveștile ei erau adevărate, vedeam o carte despre o femeie perfectă, care a adus perfecțiunea maselor. Dacă poveștile ei nu erau adevărate, vedeam o carte ce avea să dărâme miturile."

Materialul investigativ suculent s-a adunat. Oppenheimer a descoperit că Martha e „posedată". Mai mult decât atât, Martha „nu a spus întreaga poveste". Martha putea deveni „cu adevărat isterică" când lucrurile nu ieșeau așa cum fuseseră planificate, chiar dacă exemplele date de Oppenheimer pentru a ilustra astfel de situații sugerează, în cel mai rău caz, și părți bune, și părți rele. Se spune că Martha a „început să țipe", de exemplu, atunci când un colaborator de la o firmă de catering a dat cu mașina în marșarier peste coșul de picnic Shaker „perfect ca-n poză" pe care ea tocmai îl umpluse cu propriile sale plăcinte cu afine. Sau că Martha și-a „ieșit complet din minți" când un incendiu domestic a întrerupt filmarea unei ediții speciale de sărbători și a descoperit că furtunul pe care l-a târât cu mâinile ei la locul incidentului („urmată de tot felul de membri plictisiți ai echipei, de pretins îngrijorați membri ai familiei, de asistenți bucătari

care mustăceau și de un grădinar brazilian macho") era prea scurt ca să ajungă la flăcări. După ce a alergat înapoi la hidratant, a prelungit furtunul și a stins focul, Martha a avut un schimb de cuvinte dur, lucru ce poate părea de înțeles pentru mulți, cu grădinarul, „pe care l-a concediat pe loc în fața tuturor, după ce acesta i-a răspuns obraznic".

Printre alte defecte descoperite se numără idealizarea vieții ei de familie de la începuturi (p. 34), înfrumusețarea „lucrurilor" (p. 42), omiterea unui ingredient-cheie atunci când un bucătar rival preadolescent i-a cerut rețeta pentru prăjitura ei de ciocolată (p. 43), faptul că le-a spus cititorilor revistei *Martha Stewart Living* că, atunci când era o copilă, „încerca să găsească drumul spre literatura bună", chiar dacă „o prietenă apropiată" a mărturisit că era, de fapt, o „devoratoare pasionată" a romanelor cu Nancy Drew și Cherry Ames (p. 48), că a ortografiat greșit cuvântul „infam" într-o recenzie a romanului *Bâlciul deșertăciunilor* al lui William Makepeace Thackeray, scrisă pentru revista școlară a liceului Nutley (p. 51), că a trebuit să întrebe ce este kwanza[33] într-o apariție din 1995 la *Larry King Live* (p. 71) și că, nu doar că și-a dorit un diamant de logodnă mai mare decât cel pe care îl alesese Andy pentru ea la Harry Winston, dar l-a și obținut, la un preț mai bun, în districtul diamantelor (p. 101). „Asta trebuie să fi tras deja un semnal de alarmă", o „prietenă de o viață" i-a spus lui Oppenheimer. „Câte femei ar face așa ceva? A fost un semn."

Această acumulare de acte imature mărunte și de meschinării ce trădează defecte de caracter (o fostă asistentă din afacerea de catering pe care Martha a condus-o în Westport în anii 1970 o acuză că „Nimic nu se pierdea… Filosofia Marthei erau aceea a cuiva care merge la restaurant, mănâncă jumătate din friptură și îi spune chelnerului «Pune-o la pachet, o iau acasă»") continuă pe 414 de pagini, punct în care Oppenheimer, pornit să dărâme mitul, scoate asul din mânecă, „un manifest corporatist ireal" ce „s-a strecurat cumva din biroul Marthei, croindu-și drumul de la un birou la altul de la Time Inc. și, într-un final, de la un xerox în lumea largă… Hârtia albă, acoperită în mare cu ceea ce a fost descris ca o organigramă incomprehensibilă, spune, printre altele":

> În viziunea Marthei, numitorul comun al diviziunilor MSL este unul strict personal — reflectând propriile ei țeluri, credințe, valori și aspirații… „Calea Marthei" poate fi atinsă pentru că ea ne pune la dispoziție tot ce avem nevoie să știm și ne spune/arată exact ce avem de făcut… Diviziunile MSL sunt fondate pe premisa că Martha însăși este, concomitent, lider și guru… Chiar dacă „discipolii" pot înainta și crește în grad în cadrul MSL, autoritatea lor rezidă în legătura directă cu Martha; munca lor emană din abordarea și filosofiile ei de viață; iar tehnicile, produsele și rezultatele lor trebuie să treacă testul ei… Revista, cărțile, emisiunile pentru televiziune și alte canale de distribuție sunt doar vehicule ce facilitează comunicarea personală cu Martha… Ea nu este, și nu va permite să fie, o imagine instituțională sau o ficțiune, ca

> Betty Crocker… Ea este centrul creativ și motor… Ascultând-o și urmând-o, putem obține și noi rezultate reale în propriile noastre case — așa cum a făcut-o ea… Nu e greu. Martha s-a „prins deja cum s-o facă". Ea, personal, ne va lua de mână și ne va arăta cum s-o facem.

Oppenheimer interpretează acest memoriu rătăcit, sau misiune declarată, ca fiind de-a dreptul sinistru, trimițându-te cu gândul la masacrul cu Kool-Aid din Guyana[34] („Din felul cum este frazat, te întrebi dacă lumea Marthei nu este mai degrabă un Jonestown epurat decât un cămin fericit"), dar el este, în realitate, o descriere banală, și destul de precisă, a ceea ce face afacerea să meargă. Martha Stewart Living Omnimedia LLC funcționează la un nivel ce se întinde dincolo de aranjamentele pentru masă și de tușele decorative absurd de minuțioase și, adesea, prohibitiv de scumpe („coronițele de Crăciuniță făcute în întregime din panglici", prezentate într-una dintre emisiunile din decembrie, necesită, chiar și din partea cuiva foarte îndemânatic, a admis Martha însăși, „câteva ore bune de lucru" și „dacă ar fi să se folosească panglica de cea mai bună calitate, costă două sau trei sute de dolari") la care trudește președintele ei șase dimineți pe săptămână la CBS. Nici nu este vorba despre faptul că rețetele sale, care sunt rețete din cărți culinare de Sunbelt Junior League (Mimoza cu grepfrut, Trigoane cu mere și brânză cheddar, S'mores în stilul sud-vestic sunt câteva exemple din numărul cel mai recent al *Martha Stewart Entertaining*) ar reflecta cultura culinară a clasei de mijloc americane, așa cum s-a dezvoltat ea în anii postbelici. Nu există în rețetele Marthei Stewart nimic din, să zicem, logica și aplombul transformator ale lui Elisabeth David, nimic din măiestria tehnicii Juliei Child.

În schimb, în ele o avem, din plin, pe „Martha" stabilind „o comunicare personală" cu spectatorul sau cititorul, arătând, explicând, demonstrând, îndrumând, „savurând momentul" în timp ce vinegreta cea mai banală posibil se emulsionează în direct pe ecran, agitată într-un recipient. Martha nu se prezintă ca o autoritate în domeniu, ci ca o prietenă care „s-a prins cum se face", vecina voluntară, care, chiar dacă e uneori prea insistentă, nu ratează nicio ocazie să mai adauge o notă de subsol instructivă. Scorțișoara „adevărată" sau „de Ceylon", va învăța cititorul revistei *Martha Stewart Living*, „a venit originar din insula numită astăzi Sri Lanka" și „pe vremea Imperiului Roman era prețuită de cincisprezece ori mai mult decât greutatea sa în argint". În secțiunea emisiunii de televiziune dedicată servirii șampaniei, Martha îi informează pe telespectatorii săi că sticla cea mai mare de șampanie, Balthazar, a fost numită după regele Babilonului, „555–539 î.e.n.". În timp ce ne arată cum să decorăm casa de sărbători pornind de la tema „Celor douăsprezece zile ale Crăciunului", Martha va strecura următoarea informație în această operațiune îndoielnică, dar totuși folositoare, de poleire, făcând-o pe decoratoarea noastră să simtă că face ceva mult mai important decât să picteze niște ouă din hârtie presată cu două sau trei straturi de vopsea acrilică albă, semilucioasă, peste care să adauge două sau trei straturi de vernis acrilic într-o nuanță gălbuie și să-și definitiveze opera cu panglici și mărgele: „Oul fiind atât

de evident asociat cu viața nouă, nu e deloc surprinzător că, în colindă, cele șase găște care fac ouă reprezintă cele șase zile ale Creației".

Mesajul pe care îl transmite, de fapt, Martha, și motivul pentru care un număr mare de femei americane trăiesc urmărind-o o experiență reconfortantă și obscur motivațională, nu par să fie foarte bine înțelese. S-au scris tone de lucrări academice despre semnificația culturală a succesului său (în vara anului 1998, *The New York Times* anunța că „în jur de douăzeci și cinci de cercetători universitari din Statele Unite și Canada" au realizat studii precum „O privire în dulapul cu lenjerie: liminalitate, structură și antistructură în *Martha Stewart Living*", localizând „teama de transgresiune" în „imaginile des întâlnite ale gardurilor, bordurilor și zidurilor de grădină" din revistă), dar rămâne totuși, atât în atașamentele pe care le creează, cât și în indignarea pe care o stârnește, ceva care scapă, o tonalitate aparte, asemenea celei a unui fluier pentru câini, prea înaltă pentru o analiză textuală tradițională. Indignarea, ce atinge uneori niveluri frapante, pornește de la ideea greșită că Martha i-a păcălit cumva pe admiratorii săi să nu vadă ambiția care a adus-o în centrul atenției lor. Pentru detractorii săi, ea pare să reprezinte o impostoare ce trebuie demascată, un rău ce trebuie îndreptat. „E un rechin", declara cineva în *Salon*. „Oricât de mult are, Martha vrea mai mult. Și vrea în felul ei și în lumea ei, nu pe teritoriul clubului băieților coioși din afaceri imobiliare sau tehnologie, ci pe meleagurile delicate ale șervetelor de dantelă și ale torturilor de nuntă."

„Nu pot să cred că oamenii nu văd ironia faptului că această «casnică perfectă» a construit un imperiu de mai multe milioane de dolari din coacerea prăjiturilor și din vânzarea cearșafurilor", se scrie într-un comentariu din „discuția continuă" despre Martha din *Salon*. „Citeam un interviu cu ea din *Wired* în care spunea că ajunge acasă la 11 seara aproape în fiecare zi, ceea ce înseamnă, în mod evident, că este prea ocupată ca să fie mama/soția/casnica perfectă — rol la înălțimea căruia multe femei simt că trebuie să se ridice din cauza imaginii proiectate de MS." Un alt cititor e mult mai acid: „Nu a fost un scandal cu ceva vreme în urmă legat de faptul că Martha i-ar fi furat iubitul fiicei sale?". Răspunsul: „Cred că era vorba despre Erica Kane[35]. Când i-a furat iubitul Kendrei. Cred că le confunzi. La urma urmei, de ce ar vrea vreun bărbat să iasă cu MS? Arată atât de frigidă, că îmi îngheață televizorul când își face apariția pe ecran". „Chestia e că Stewart e la fel de reală ca Hollywoodul", scrie altcineva în *The Scotsman*. „Poate părea că e un cântec nostalgic de lebădă amintind de atmosfera casnică a anilor '50 cu un plus de eleganță, dar, de fapt, nu transmite ea oare un mesaj mincinos — punând presiune pe femeile americane să atingă perfecțiunea imposibilă încă într-o sferă, una în care, spre deosebire de femeile obișnuite, Stewart însăși are la dispoziție legiuni de ajutoare?"

Noțiunea de „mamă/soție/casnică perfectă" sau de „cântec nostalgic de lebădă amintind de atmosfera casnică a anilor '50" este o neînțelegere serioasă a

ceea ce transmite în realitate Martha Stewart, a promisiunii pe care o face cititorilor și spectatorilor săi, și anume că *know-how*-ul din casă se va traduce într-o atitudine „pot să fac" în afara ei. Ceea ce oferă ea, și ceea ce alte reviste despre casă sau culinare mai exigente profesional nu o fac, este promisiunea transferului karmei, a transferului succesului. Proiectează un nivel al gustului care transformă detaliile ornamentate, de multe ori lipsite de sens, a ceea ce face de fapt. Posibilitatea de a ieși din casa perfect pusă la punct în eterul îmbătător al acțiunii executive, de a face ca Martha, e prezentată foarte clar: „Acum, eu singură am șase numere personale de fax, paisprezece numere personale de telefon, șapte numere de telefon de mașină și două numere de telefon mobil", le-a spus cititorilor în *Martha Stewart Living*. Pe 19 octombrie, în seara lansării triumfale a ofertei publice inițiale, vorbea, la *The Charlie Rose Show*, despre secretul genezei companiei. „Am îndeplinit o dorință — nu doar a mea, ci dorința oricărei casnice, să ridic în rang slujba de casnică", spunea ea. „Te încarcera, cred. Și toate doream să scăpăm de ea, să ieșim din casă, să avem slujbe bine plătite și să plătim pe altcineva să facă orice consideram că nu e demn de atenția noastră. Și apoi, brusc, am avut o revelație: merita foarte mult atenția noastră."

Gândiți-vă la asta. Iată o femeie care a ridicat „slujba de casnică" la un nivel la care până și mașina sa GMC Suburban a venit echipată cu un Sony MZ-B3 Minidisc Recorder pentru dictare, un Sony ICD-50 Recorder pentru mesaje scurte, un set Watchman FDL-PT22 TV, plus telefoane, plus PowerBook. Iată o femeie ale cărei idei despre cum să se îmbrace pentru „slujba de casnică" înseamnă haine de la Jil Sander. „Jil a răspuns nevoilor oamenilor, ca și mine", este citată că ar fi spus pe „The UNOFFICIAL Site!" „Sunt ocupată, călătoresc mult, vreau să arăt bine în poze." Iată o femeie care, în acea dimineață de octombrie, a ajuns pe tabela centrală de pe Wall Street vânzând brioșe și suc proaspăt stors de portocale într-o dugheană cu copertină în dungi, iar Morgan Stanley Dean Witter, Merrill Lynch, Bea Stearns, Donaldson, Luftkin & Jenrette și Banc of America Securities au crescut valoarea acțiunilor sale la compania creată de ea la 614 milioane de dolari. Asta nu sună a „cântec nostalgic de lebădă" amintind de „viața casnică" tipică pentru America anilor postbelici, când convertirea industriei la producția pe timp de pace a mandatat apariția unei piețe pentru Kelvinator[36], dar Martha a fost prima care a împărtășit acest moment cu cititorii săi.

„Atmosfera era festivă, comunitatea de afaceri, receptivă, iar bursa a început să tranzacționeze noul simbol MSO", a destăinuit ea în rubrica „Scrisoare de la Martha" din numărul din decembrie al *Martha Stewart Living* și acolo, printre rânduri, ghicim promisiunea din misiunea declarată: *Nu e greu. Martha s-a „prins deja cum s-o facă". Ea, personal, ne va lua de mână și ne va arăta cum s-o facem.* Ceea ce ne-a arătat ea cum se face s-a dovedit a fi mult mai încurajator decât proiectul banal de a face o coroniță de Crăciun: „Procesul a fost extrem de

interesant, de la stabilirea a ceea ce era mai exact compania (o «companie multimedia integrată» cu posibilități promițătoare de dezvoltare pe Internet), crearea unui prospect complex și amplu, care a fost verificat și răsverificat (doar pentru a fi verificat din nou de Comisia de Valori Mobiliare[37]) până la vânzarea companiei printr-un turneu de promovare care ne-a purtat prin douăzeci de orașe în paisprezece zile (mergând până în Europa)". Asta înseamnă cu vârf și îndesat să ieși din casă, și în propriile tale condiții, visul secret al oricărei femei care a avut succes la o vânzare de prăjituri organizată de Asociația părinților și profesorilor. „Ai putea să îmbuteliezi sosul ăsta de ardei", le spun vecinii bucătăreselor casnice peste tot în America. „Ai putea să faci o avere din batoanele astea de smochine." Ai putea să îmbuteliezi, ai putea să vinzi, ai putea să supraviețuiești când nimic altceva nu mai merge: eu, personal, am crezut, mare parte din viața mea adultă, că aș putea să mă întrețin din catering pe mine și familia mea, în absența catastrofală a oricărei alte surse de venit.

„Semnificația culturală" a succesului Marthei Stewart rezidă, cu alte cuvinte, chiar în succesul în sine, de aceea chiar și dificultățile și eforturile sale țin de mesaj, nu prejudiciază, ci sunt parte integrantă a brandului. S-a poziționat pe sine nu ca fiind Superfemeia, ci ca O femeie ca oricare alta, o diferență care pare să le scape detractorilor săi. Martha însăși e conștientă de asta și vorbește despre sine în articole ca și cum ar sta de vorbă cu o veche prietenă. „Mi-am sacrificat familia, soțul", spunea într-o conversație din 1996 apărută în *Fortune,* avută cu Charlotte Beers, fosta CEO a Ogilvy & Mather și membră a consiliului de directori ai Martha Stewart Livind Omnimedia, și Darla Moore, președinta firmei de investiții Richard Rainwater și inventatoarea finanțării „debitor în posesiune" pentru companii aflate în faliment. Tonul conversației era atipic, în mod evident mai apropiat de o șuetă decât un dialog obișnuit între niște directori executivi care știu că sunt înregistrați de *Fortune*. „Nu a fost alegerea mea", a dezvăluit Martha despre divorțul său. „A fost alegerea lui. Acum mă bucur că s-a întâmplat. Mi-a luat mult timp să îmi dau seama că mi-a dat libertatea să fac mai multe lucruri. Nu cred că aș fi reușit să realizez ce am realizat dacă rămâneam măritată. În niciun caz. Și mi-a dat posibilitatea să îmi fac prieteni pe care știu că nu mi i-aș fi făcut niciodată."

Cititorii Marthei înțeleg ce a însemnat divorțul său, atât durerea, cât și părțile bune. Au urmărit-o îndeaproape când a trecut prin asta, așa cum au urmărit-o îndeaproape pe parcursul negocierilor cu Comisia de Valori Mobiliare, în turneul prin cele douăzeci de orașe, în triumful de pe Wall Street. Această relație dintre Martha și cititorii săi este cu mult mai complexă decât lasă să se ghicească parodierile sau ironiile despre ea. „Chiar dacă fanii nu cresc în copaci (deși unii o fac), ei pot fi găsiți peste tot în America: în malluri și magazine Kmart, în case înșiruite și parcuri de rulote, în case supraînălțate, apartamente tudoriene și autorulote", este parodiată Martha în *Martha Stewart´s Better Then*

You at Entertaining de la HarperCollins. „Oriunde sunt femei frustrate de felul cum trăiesc, de cine sunt și de cine nu sunt, acolo veți găsi potențiali fani ai mei." Aceste parodii sunt în sine foarte interesante: prea generale, misogine într-o manieră caricaturală (înfățișarea Marthei în lenjerie intimă a fost un motiv reluat cu succes de numeroase parodii online), curios de alarmate („Să ai mereu la îndemână o lamă de circumcizie ascuțită" e una din ideile din *Martha Stewart´s Better Then You at Entertaining),* ciudat de inconfortabile, puțin prea pornite să marginalizeze un număr mai degrabă mare de femei, punând reflectorul pe situația și aspirațiile lor.

Ceva este aici perceput ca amenințător și o scurtă privire pe „The UNOFFICIAL Site!", al cărui punct de focalizare subliminal transcende abilitățile casnice, dă o indicație despre ce ar putea fi. Ceea ce o face pe Martha „un bun exemplu de urmat, din multe puncte de vedere", scrie un utilizator, e faptul că „este o femeie puternică care deține controlul și a schimbat cu adevărat felul în care țara noastră, dacă nu chiar toată lumea, privește ceea ce se chema în mod uzual «munca femeilor»". Cineva de unsprezece ani scrie: „Să ai succes este important în viață... E plăcut să spui «Când o să ajung ca Martha Stewart, o să am toate lucrurile pe care le are Martha»". Chiar și un vizitator care recunoaște că este „general vorbind, anti-Martha" îi admiră „inteligența" și „hotărârea", maniera în care această „bucătăreasă, patiseră, grădinăreasă, decoratoare, artistă și antreprenoare" a demonstrat de ce e nevoie „ca să ajungă unde se află acum, unde majoritatea bărbaților nu ajung și nu pot să ajungă... Deține pe numele ei propria sa corporație, propria revistă, propria emisiune de televiziune".

Un interes puternic și admirația pentru talentul în afaceri al Marthei transpare în tot conținutul site-ului. „Știu că oamenii se simt amenințați de Martha, iar Time Warner Inc. o să dea cu piciorul unui «lucru foarte bun» dacă o lasă pe Martha și imperiul său să le scape din mână în viitorul apropiat", scria un utilizator pe „The UNOFFICIAL Site!" pe vremea când Stewart încerca să iasă din combinația cu Time Warner. „O susțin pe Martha în tot ceea ce face și pariez că, dacă era un bărbat care încerca să-și pună numele pe tot ce a făcut..., nu ar fi fost deloc o problemă." Propriile lor cuvinte spun povestea pe care acești cititori și telespectatori o aud de la Martha: Martha *deține controlul*, Martha a ajuns undeva unde *majoritatea bărbaților nu ajung și nu pot să ajungă*, Martha are *propria sa revistă*, Martha are *propria sa emisiune de televiziune*, Martha nu doar că are *propria sa corporație*, ci aceasta este chiar *pe numele ei*.

Aceasta nu este o poveste despre o femeie care a scos tot ce se putea din abilitățile tradiționale. Aceasta este o poveste despre o femeie care și-a făcut propria ofertă publică inițială. Este povestea „curajului femeii", povestea Dust Bowl[38], povestea îngropării-copilului-pe-drum, povestea nu-o-să-mai-sufăr-niciodată-de-foame, povestea Mildred Pierce, povestea despre cum energia pură, chiar și a unei femei necalificate profesional, poate triumfa, le poate da o lecție bărbaților, povestea care le-a dat, istoric vorbind, curaj femeilor din țara asta,

chiar dacă a devenit o amenințare la adresa bărbaților. Visurile și temerile pe care Martha Stewart le stârnește nu sunt cele ale domesticității „feminine“, ci ale puterii femeii, ale unei femei care se așază la masă cu bărbații și, purtând în continuare șorțul de bucătărie, pleacă cu toate jetoanele.

2000

---

32. Oferta publică inițială este o ofertă publică prin care acțiunile unei companii sunt scoase la vânzare atunci când aceasta se listează la bursă.

33. Kwanza angolană este moneda oficială a Angolei.

34. În 18 noiembrie 1978, sinuciderea în masă a membrilor cultului Peoples Temple, fondat în California, la îndemnul carismaticului, dar paranoicului lor lider Jim Jones, în comuna agricolă Jonestown din Guyana.

35. Personaj ficțional din telenovela americană *All My Children*.

36. Marcă americană de aparatură electrocasnică și frigidere domestice.

37. U.S. Securities and Exchange Commission este o agenție independentă a guvernului federal al Statelor Unite, creată în urma Crahului de pe Wall Street din 1929, în scopul aplicării legilor împotriva manipulării pieței.

38. Numele dat câmpiilor lovite de secetă din sudul Statelor Unite, care au suferit de pe urma furtunilor masive de praf din timpul perioadei extrem de uscate din anii 1930.